Illinois U. Library

WORLD THEATRE

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

VOLUME VI - No 1

IBSEN - SHAW
and
the Classics of Tomorrow

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.
AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.
BELGIQUE
ELSEVIER, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.
CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.
DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.
ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York 14, N. Y.
FINLANDE
Akatceminen Kirjakaupka.
FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.
INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.
ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.
JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.
NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.
PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.
ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 66 Chandos Place, London W.C. 2.
SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.
SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries	*Abon.4 nos*	*Le num.*
Allemagne ..... DM.	15.—	4.—
Australie.. ..... A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique ..... F.B.	150.—	45.—
Espagne ..... Pst.	130.—	40.—
États-Unis ..... $	3.50	1.—
France. ..... F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas ..... Fl.	12.—	3.50
Norvège .....N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni..... Sh.	25/-	6/6
Suède..... S.Kr.	18.50	5.—
Suisse ..... F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

*

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE
Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.
AUTRICHE
Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstr. 11, Vienne IX.
BELGIQUE
M. Herman Teirlinck, 40 boulev. du Régent, Bruxelles.
BRÉSIL
p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.
CHILI
M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.
CUBA
M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.
DANEMARK
M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
ÉQUATEUR
Mme Maruja Espinosa de Darquea. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.
ESPAGNE
D. Guillermo Diaz-Plaja, Elisabets, 12. Barcelone.
ÉTATS-UNIS
Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N. Y.
FINLANDE
M. Eino Kalima, Vuorikatu, 6 A 3, Helsinki.
FRANCE
M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.
GRÈCE
M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », place Karytsi, Athènes.
INDE
Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 19, Electric Lane New Delhi.
ISRAËL
M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel-Aviv.
ITALIE
M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.
JAPON
Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.
MEXIQUE
M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D. F.
NOUVELLE-ZÉLANDE
M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.
NORVÈGE
M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.
PAYS-BAS
Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.
POLOGNE
M. Bogdan Korzeniewski « Dialog », Rue Molière, Varsovie.
ROYAUME-UNI
Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W. C. 2.
SUÈDE
M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, Stockholm.
SUISSE
M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.
TURQUIE
M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.
UNION SUD-AFRICAINE
Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 616, Park Street, Arcadia, Pretoria.
URUGUAY
M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.
YOUGOSLAVIE
M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SPRING 1957. — « WOLRD THEATRE » is published four times a year by ELSEVIER S. A., 53, Royal Building, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York. Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class matter at the Post

SPRING-PRINTEMPS 1957 VOLUME VI, 1

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1955-1957
Milan Bogdanovic

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
VICE-PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Lalit Mohan Jamnadas *(India - Inde)*,
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

MEMBERS - MEMBRES
Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*, Armand Salacrou *(France)*,
Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Jhr. P.J.W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*,
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*,
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI[e])

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

CONTEMPORARY « CLASSICS »

LES « CLASSIQUES » CONTEMPORAINS

SUMMARY

SOMMAIRE

The Cover : Ingeborg Brams and John Price in *Doll's House*, Ibsen. M : Gerda Ring. D : Helge Refn. Royal Theatre, Copenhagen. 1955. P : Mydtskov.

Editorial, by René Hainaux 3

THE CLASSICS OF TODAY :

Henrik Ibsen and the Modern Theatre, by Carl Fredrik Engelstad 5

A Discussion on Bernard Shaw, by Alec Clunes, Lionel Hale and Wolf Mankowitz 27

THE CLASSICS OF TOMORROW :

1. German Section, by Siegfried Melchinger 44

2. English Section, by Joseph Wood Krutch 53

3. French Section, by Robert Kemp 59

WORLD REVIEWS :

Brazil, France, Germany, Japan, United Kingdom, United States. 68

En couverture : Ingeborg Brams et John Price dans *Maison de Poupée*, Ibsen. M : Gerda Ring. D : Helge Refn. Théâtre Royal, Copenhague. 1955. P : Mydtskov.

Editorial, par René Hainaux 3

LES CLASSIQUES D'AUJOURD'HUI :

Pour une interprétation moderne d'Ibsen, par Carl Fredrik Engelstad 5

Bernard Shaw démystifié, par Alec Clunes, Lionel Hale et Wolf Mankowitz 27

LES CLASSIQUES DE DEMAIN :

1. Domaine germanique, par Siegfried Melchinger 44

2. Domaine anglais, par Joseph Wood Krutch 53

3. Domaine français, par Robert Kemp 59

CHRONIQUES DU MONDE

Allemagne, Brésil, États-Unis, France, Japon, Royaume-Uni. 68

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS * COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

AUSTRALIA : Allan Ashbolt; AUSTRIA : Hanns Winter; BELGIQUE : Jean Francis - Jan Grootaers; BRAZIL : Isaac Gondim Filho; CHILI : Emile H. Dufour; CHINA : A.C. Scott; CUBA; CZECHOSLOVAKIA : Jan Kopecky; DANEMARK : Svend Fridberg; ECUADOR; FINLANDE : Toini Havu; FRANCE : Paul-Louis Mignon; GREECE : St. Spiliotopoulos; INDIA : G.S. Khosla; ISRAEL : Haim Gamzu; ITALY; JAPAN : Kihachi Kitamura; MEXICO : Rafael Solana; NETHERLANDS : Françoise M. Bruijn; NEW ZEALAND : R. Walker; NORWAY : C.F. Engelstad; POLAND : Henryk Szletynski; SWEDEN : Dan Lipschütz; SUISSE : S. Theilacker et Oskar Wälterlin; TURKEY : Muhsin Ertugrul; UNION OF SOUTH AFRICA : Léonard Schach; UNITED KINGDOM : Kenneth Rae and J.-C. Trewin; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond Gilder and Ruth R. Mayleas; URUGUAY : E. Acevedo Solano; YUGOSLAVIA : Mladja Veselinovic.

Non-members of the I.T.I. — *Non-membres de l'I.I.T.*

ARGENTINE : J.O. Ponferrada; CANADA : Guy Beaulne; GERMANY : Ingvelde Müller; PERU : Bernardo Roca-Rey; UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : Sovinformburo.

EDITORIAL

THE theatrical year of *1956* will perhaps be chiefly remembered for the double commemorative celebrations of Ibsen and Shaw.

These are matters which we normally leave to reviews which deal with the history of the theatre, our rôle being to examine the present. In this case, however, it seemed to us to be our duty to examine—impartially and without prejudice—the position which Ibsen and Shaw occupy in the theatrical activity of our times.

Ibsen died fifty years ago. Shaw was born one hundred years ago. What interests us is to know how far their works may be regarded as still living in *1956*. Carl Fredrik Engelstad has seen countless performances of Ibsen both in Norway and in other countries : we have asked him if the time is not yet ripe for a new approach to the manner of producing Ibsen by bringing this into line with modern feeling. Similarly we have invited Alec Clunes, Lionel Hale and Wolf Mankowitz to hold a free discussion on Shaw.

We have proved beyond doubt that the works of these two dramatists still live on by asking correspondents of the I.T.I. to send us photographs of the best performances in their respective countries of Ibsen and Shaw during the last five years. The result has been an avalanche ! In West Germany alone, for instance, there were thirty-nine new productions of Ibsen in *1954*.

This also afforded us an opportunity of verifying the fact that the international spirit extolled by the I.T.I. is extending and strengthening each year. The idea of commemorating Ibsen and Shaw was not confined to Norway on the one hand and

PEUT-ÊTRE qu'avec un certain recul, l'année théâtrale *1956* laissera surtout le souvenir de la double commémoration Ibsen-Shaw.

C'est une matière que nous abandonnons d'ordinaire aux revues d'histoire du théâtre : notre rôle est dans le présent. Mais justement, il nous est apparu de notre devoir d'examiner impartialement la place qu'occupent Ibsen et Shaw dans l'activité théâtrale de notre temps.

Ibsen est mort voici cinquante ans. Shaw est né voici cent ans. Ce qui nous intéresse, c'est de savoir dans quelle mesure ils sont vivants en *1956*. Carl Fredrik Engelstad a vu d'Ibsen des représentations sans nombre, aussi bien en Norvège qu'à l'étranger; nous lui avons demandé si l'heure n'avait pas sonné de repenser la façon de mettre en scène Ibsen, en accordant cette présentation à la sensibilité actuelle. De la même façon, nous avons invité Alec Clunes, Lionel Hale et Wolf Mankowitz à une conversation libre sur Shaw, d'où tout lieu commun soit exclu.

Que les deux dramaturges restent vivants, c'est ce que nous avons constaté en demandant aux correspondants de l'I.I.T. de nous envoyer, chacun pour leur pays, des photos des meilleures représentations d'Ibsen et de Shaw au cours des cinq dernières années. C'est une avalanche qui s'est alors déclenchée! (Sait-on que pour la seule Allemagne de l'Ouest, *1954* a vu *39* nouvelles productions d'Ibsen...) Ce fut aussi l'occasion de vérifier que l'esprit international prôné par l'I.I.T. s'étend et se renforce chaque année. L'idée de commémorer Ibsen et Shaw en *1956* ne s'est pas du tout arrêtée à la Norvège d'une part, à la Grande-Bretagne de l'autre. Mais par des voies presque mystérieuses,

England on the other. But by some mysterious means the word spread to the whole world and this is borne out in some measure by the illustrations in this issue.

The spotlighting of these two giants of the theatre led us naturally to another idea, which was to draw up a preliminary estimate of what seems of lasting value amongst productions by dramatists between the two world wars. A period of comparative calm has succeeded the turmoil and confusion which followed upon the end of the last war. For ten years now the incontestible merits of Giraudoux, Lorca, O'Neill and Pirandello have been confirmed on the world's stages : Hauptmann, O'Casey and Strindberg have also been put to the test and their quota has moreover increased.

Dramatists today have two existences—which are not necessarily parallel—one in their own country and one abroad. To compare the different verdicts on their work sometimes holds surprises but is always profitable. This practice rather resembles walking on the tight rope and we owe our thanks to Siegfried Melchinger, Joseph Wood Krutch and Robert Kemp for having attempted it for us.

c'est devenu une sorte de mot d'ordre mondialement suivi et dont nos illustrations s'efforcent de donner l'image.

★

La remise sur la sellette de ces deux géants du théâtre moderne nous a conduits par une pente naturelle à une autre idée : établir un premier bilan de ce qui semble de valeur durable dans la production des auteurs dramatiques d'entre les deux guerres. Au tohu-bohu qui a suivi la fin de la dernière guerre, succède à présent une période plus calme. Pendant dix ans, sur les scènes du monde, on a vu se confirmer les mérites incontestés de Giraudoux, Lorca, O'Neill, Pirandello, mais on a aussi éprouvé Hauptmann, O'Casey, Strindberg dont la cote avait davantage fluctué.

Les auteurs dramatiques connaissent à présent deux carrières — elles ne sont pas nécessairement parallèles : l'une dans leur pays, l'autre à l'étranger. La comparaison des jugements est parfois surprenante, toujours fructueuse. Avouons-le, cet exercice tient aussi de la corde raide. Nous remercions Siegfried Melchinger, Joseph Wood Krutch et Robert Kemp de l'avoir tenté pour nous.

For the Publications Committee, *Pour le Comité des Publications,*

RENÉ HAINAUX

Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : Producer (English) or Director (American). D : Designer. C : Costumes. Ch : Choreography. Mu : Music. P : Photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

POUR UNE INTERPRÉTATION MODERNE DE HENRIK IBSEN

CARL FREDRIK ENGELSTAD

THE European drama was imbued with new life by Henrik Ibsen 75 years ago. Outside Scandinavia he was becoming known with a series of social plays beginning with *The Pillars of Society* and followed by *A Doll's House*, *Ghosts* and *An Enemy of the People*. With these plays Ibsen won his fame. In them a tidy realism in psychology and speech was combined with a tightly logical and architectural dramaturgy, and they were carried on a wave of pathos and indignation in their treatment of explosive social problems. Ibsen stepped directly into the problems of his time and portrayed them artistically in a way that no other European dramatist of that time had been able to do. Since then the conception of Ibsen's dramatic work has been based on the reaction to these plays,—in the opinion of posterity they stand as " the quintessence of Ibsenism. "

Now everybody knows that these plays are not the total work of Ibsen. But it is difficult to disregard the fact that the rest of Ibsen's dramatic work has been judged mainly from the image of Ibsen that these plays created in the common conscience. His earlier plays have been regarded more or less as a preparation for his realistic drama, and his later symbolic plays have also (and nobody can wonder, for in their appearance they have very much in common with his realistic plays)

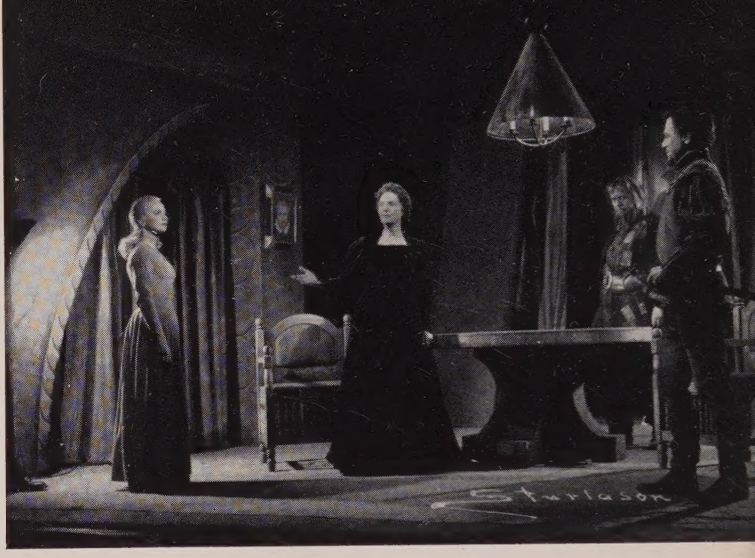
IL y a 75 ans, Henrik Ibsen renouvela le visage du théâtre européen. Il franchit les limites de la Scandinavie avec une série de pièces sociales dont la première fut *Les Soutiens de la Société*, que suivirent *Maison de Poupée*, *Les Revenants*, *Un Ennemi du Peuple*. Ces œuvres firent la célébrité d'Ibsen. Elles joignent un réalisme évident dans la psychologie et le dialogue à une action solide et bien construite. Un élan pathétique, une sincère indignation animaient ces exposés de problèmes sociaux explosifs. Ibsen entrait hardiment dans les débats de son temps et les traduisait avec un art qu'aucun autre dramaturge européen d'alors n'avait atteint.

Depuis lors, l'idée que l'on se fait du théâtre d'Ibsen se forge d'après ces pièces-là. Pour la postérité, elles restent « la quintessence de l'Ibsénisme ».

Aujourd'hui, chacun sait qu'elles ne sont pas toute l'œuvre d'Ibsen, mais il faut admettre que les autres parties de cette œuvre ont été jugées principalement par rapport à l'image d'Ibsen que ces pièces avaient dessinées dans la conscience du public. Les drames antérieurs ont été considérés, peu ou prou, comme une préparation aux drames réalistes, et les drames symbolistes qui ont suivi ceux-ci ont été considérés dans ce qu'il conservaient du réalisme ibsénien. On a pris les problèmes sous un angle plus psy-

Lady Inger of Ostraat
(1854)
Dame Inger d'Ostraat

M-D : Sandro Malmquist. Riksteatret, Oslo. 1956. P : Sturlason.



received an interpretation that is first and foremost in harmony with the realistic Ibsen. The problems have been posed more psychologically than symbolically, and the theatrical direction of his plays has been decided principally from this point of view.

Nor can anybody wonder at the rather sharp reaction which has made itself felt against the drama of Ibsen, in Europe as well as in America. The realism of Ibsen has been and is more and more felt as a yoke to be thrown off. The role of the realism in the eighties is played out, there is no reason to cling to it and still less to return to it.

Naturally this is the case with all dramatic works of the past; it can be of no use to the dramatic writers of our time to " return to " Euripides or to Shakespeare or Molière or Schiller—they were exponents of their own time as the modern dramatist has to be of his own. If there is any aggressive attitude to Ibsen to-day which is not felt with regard to these and other dramatists of the past, it is because he is so near to us. Our generation is so heavily indebted to realism—to its art as well as to its thinking—that we feel that it concerns us in a special way. And young men revolt against their fathers, not against their great-grand-fathers.

The revolt against Ibsen is led first and foremost by the dramatists of to-day, but they are joined by the critics and the stage directors. All of them feel that Euripides or

chologique que symbolique; et la mise en scène des drames symbolistes en a été gauchie.

D'autre part, la réaction assez vive qui s'est manifestée contre le théâtre d'Ibsen en Europe et en Amérique n'est pas étonnante. Le réalisme d'Ibsen a pesé et pèse parfois encore comme un joug dont on voudrait s'affranchir. Le réalisme de 1880 tout entier a d'ailleurs fait son temps; il n'y a nulle raison de s'y accrocher ou d'y revenir.

Il en va ainsi, et c'est très naturel, de toutes les œuvres dramatiques du passé. Il serait vain pour les auteurs contemporains de « retourner » à Euripide ou à Shakespeare, à Molière ou à Schiller, qui étaient les hérauts de leur temps comme un auteur moderne doit l'être du sien. Si une certaine attitude agressive se fait jour actuellement contre Ibsen, alors qu'elle n'existe pas contre ces dramatuges de jadis, c'est simplement parce qu'Ibsen est encore proche de nous. Notre génération doit encore tant au réalisme — à sa forme comme à sa substance — que nous nous sentons encore « concernés » profondément par lui. Un jeune homme s'insurge contre son père, non contre ses aïeux...

Au premier rang des révoltés contre Ibsen, on trouve les auteurs dramatiques, mais critiques et metteurs en scène sont venus se joindre à eux. Tous ont le sentiment qu'on peut traiter librement un Euripide ou un Shakespeare parce que leur manière, si éloignée de notre temps, est moins une contrainte

Shakespeare can be handled more or less freely—their form is so remote from that of our own time that it is not felt as a pressure, but much more as a well of possibilities. Creative imagination can play with the material without being bound by narrow considerations. The director can follow his own intentions, through the handling of the old plays he can renew the artistic feeling of his own time or at least bring his performances into correspondence with this feeling. Not so with Ibsen. His time is so close to our own that it is binding our hands.

The revolt, then, is a sign of sanity, it is an expression of independence and active artistic creativeness. It has to be questioned, however, if there is not also a certain hysterical tendency in this revolt against Ibsen—if we are not simply a little too sure in our conception of Ibsen as the realistic dramatist " par excellence ", instead of looking with a clearer eye upon his dramatic work and also noting the contradiction in which he finds himself to realism. As a matter of fact Ibsen started as a sheer romanticist, furthermore he wrote the two most important verse dramas ever created in any Scandinavian language, *Brand* and *Peer Gynt*, and with his post-realistic plays he clears the way for a new and richer and deeper conception of reality than realism itself did. If we are to revolt against Ibsen, we have first of all to make clear to ourselves what we are revolting against—or we will soon find ourselves in the position that the

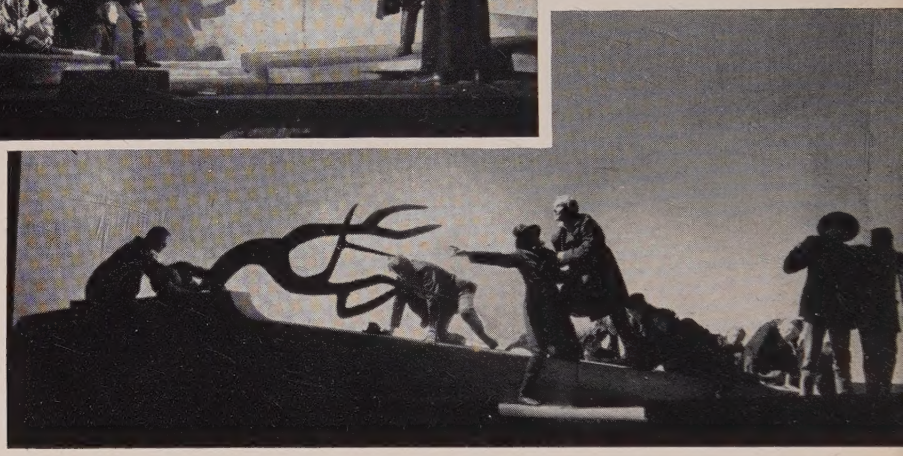
qu'un stimulant. L'imagination créatrice peut jouer avec eux sans être liée par des impératifs trop étroits. Le metteur en scène peut obéir à ses desseins personnels. En traitant les œuvres anciennes, il peut renouveler la sensibilité artistique de son époque, ou du moins conduire son interprétation du passé dans la voie de cette sensibilité contemporaine. Avec Ibsen, il n'en va pas encore ainsi. Son époque est trop proche de nous et nous lie encore à elle.

La révolte est donc un signe de bon sens, un témoignage d'indépendance et d'activité créatrice. Il convient pourtant de se demander si cette révolte contre Ibsen n'a pas quelque chose d'hystérique ou d'excessif, si nous ne péchons pas par suffisance en prenant Ibsen pour le dramaturge réaliste par excellence, au lieu de regarder son œuvre d'un œil moins prévenu et de noter comment il a pris lui-même parfois le contre-pied du réalisme. En vérité, Ibsen était à ses débuts un pur romantique. Il a écrit en outre les deux plus grands drames en vers qui soient nés dans une langue scandinave : *Brand* et *Peer Gynt*. Enfin, dans les œuvres qui suivirent la période réaliste, il ouvrit la voie à une conception nouvelle de la réalité, plus riche et plus complexe que le réalisme lui-même. Avant de nous dresser contre Ibsen, nous devons d'abord savoir clairement contre quoi nous nous révoltons. Sinon nous arriverons à ceci que notre révolte s'attaque précisément à des idées et à des sentiments

Emperor and Galilean
(1864-1873)
Empereur et Galiléen

M : Knut Hergel. D : Joseph Grimeland. Nationaltheatret, Oslo. 1956. P : Sturlason.

BRAND
(1865)



M : Alf Sjöberg. D : Carl-Johansson Cloffe. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1950. P : Järlas.

revolt injures feelings and ideas which are of immense importance to us and to our time. I think the first thing we have to do is to *differentiate* Ibsen instead of regarding him as a fixed quantity.

Now we are up against the difficulty that the plays of Ibsen usually regarded as his " best ", the easiest, the most effective on the stage, are just those of the realistic category and a few others that in many ways are very close to them : *The Wild Duck* and *Hedda Gabler*. *Brand*, *Peer Gynt*, and *Emperor and Galilean* are mastodont works, not easily accessible, the two first of them were even written with no thought of theatrical performance. And some of his later works may seem too abstract and in parts weaker from a dramaturgical point of view than his realistic plays—*The Lady from the Sea*, *When We Dead Awaken*, the two last acts of *John Gabriel Borkman*, certain parts of *Little Eyolf*. The realistic plays are much more accessible because they are so plain and perspicuous.

Let the dramatists of our time liberate themselves from Ibsen, that is all very well,

qui ont au contraire une énorme importance pour nous et pour notre temps. La première chose à faire, c'est de *distinguer* dans le théâtre d'Ibsen, de cesser de le juger comme un monolithe.

Nous rencontrons aussitôt une difficulté. Les pièces que l'on considère comme les meilleures, les plus accessibles, les plus efficaces sur une scène, sont précisément celles de la série réaliste, avec quelques autres qui s'en rapprochent par de nombreux aspects, comme *Le Canard sauvage* et *Hedda Gabler*. D'autre part, *Brand*, *Peer Gynt*, *Empereur et Galiléen* sont des monuments intimidants, d'un accès difficile. *Brand* et *Peer Gynt* ont même été écrits en dehors de l'idée d'une représentation scénique. Quant aux œuvres postérieures au réalisme, certaines peuvent paraître trop abstraites et plus faibles en qualités théâtrales : *La Dame de la Mer*, *Quand nous nous réveillerons d'entre les Morts*, les deux derniers actes de *Jean-Gabriel Borkman*, certaines parties du *Petit Eyolf*. Les pièces réalistes sont beaucoup plus faciles parce qu'elles sont franches et nettes.

M : Hans-Jacob Nilsen. D : Chr. Stenersen. Folketeatret, Oslo. 1953.

they have to find their own ways and build their work on their own foundations. To a creative artist any dependence upon models must be felt as an intolerable burden. It is first of all the directors and the critics who have to take a closer look at the work of Ibsen, to revise their attitude towards him and to look for the possibilities not to reject but to renew. It is their task to see to it that the attitude towards the dramatic work of the past is always a living one, coinciding with the artistic feeling of their own generation. It is just as impossible to ignore Ibsen as to ignore the dramatists of antiquity, of the Renaissance, of classicism or romanticism. Revolt should not impoverish us, on the contrary it should enrich us.

But if this is to become practicable, I think it necessary to let the typically realistic plays of Ibsen rest for a while and turn to the possibilities contained in his other plays. They are not so charged with conventions or with traditional interpretations as are his central realistic plays.

Ibsen's plays before *The Pillars of Society* can be roughly divided into two categories: his historical plays and the two great verse dramas *Brand* and *Peer Gynt*.

Ibsen started his activity as a dramatist with a historical play, *Catilina*, and closed the sequence of his pre-realistic dramas with another historical play which was also built

Que les dramaturges actuels se dégagent d'Ibsen, c'est très normal : ils doivent trouver leur propre voie, construire leur édifice sur leurs propres fondations. La dépendance est un fardeau intolérable au créateur. Mais les metteurs en scène et les critiques? C'est à eux avant tout qu'il incombe de reconsidérer soigneusement l'œuvre d'Ibsen, de reviser leur attitude, d'examiner la possibilité, non de rejeter, mais de renouveler. C'est à eux qu'il appartient de veiller pour que le jugement envers les œuvres du passé soit toujours vivant et s'accorde avec la sensibilité artistique de leur génération. Il est aussi impossible de refuser Ibsen que de refuser les auteurs de l'Antiquité, de la Renaissance, du Classicisme ou du Romantisme. La révolte ne doit pas appauvrir, mais enrichir.

Seulement, pour que ceci devienne concret, je crois qu'il faudrait laisser en repos, tout un temps, les pièces typiquement réalistes d'Ibsen et se tourner vers les possibilités qu'offrent les autres. L'interprétation de ces dernières serait moins chargée de conventions et de traditions.

Celles qui ont précédé *Les Soutiens de la Société* peuvent être sommairement réparties en deux catégories : les pièces historiques et les deux grands drames en vers *(Brand* et *Peer Gynt)*.

Ibsen commença son œuvre théâtrale par une pièce historique, *Catilina*, et acheva sa

PEER GYNT
(1867)

Attila Hörbiger und Rosa Albach-Retty. M : Leopold Lindtberg. D : Teo Otto. Burgtheater, Wien. 1952. P : Rudolf Pittner.

M : Lee Strasberg. D : Donald Oenslager. C : Rose Bogdanoff. A.N.T.A. Playhouse, New York. 1951. P : Fred Fehl.

Will Quadflieg und Ellen Waldeck. M : Heinrich Koch. D : Ita Maximowna. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. 1952. P : Rosemarie Clausen.

↓

upon a theme from Roman antiquity: *Emperor and Galilean*. Three historical plays of importance were written in between; *Lady Inger of Oestraat*, *The Warriors of Helgeland* and *The Pretenders*. These historical plays have scarcely been played outside Scandinavia (some of them were popular in Germany 60-70 years ago) and as far as I know they have not been performed outside Norway for the last three decades. But if we are discussing a renewal of the theatrical direction of Ibsen's plays it might be profitable to take a closer look at them.

Catilina was rejected by the Christiania Theatre (the only professional stage of Norway at that time) on its appearance in 1850, and since then it has been regarded mostly as one of the Ibsen "curiosa." It is true that one of the modern, experimenting Norwegian directors, Stein Bugge, tried to give the play a rehabilitation in a very audacious expressionistic production in 1935, but in Norway (with its strong realistic traditions) the experiment was regarded with great suspicion and partly ridiculed. However this production was judged differently and more favourably when Mr. Bugge was asked in the same year to put it upon the stage in London, with British actors (Donald Wolfit in the main part). In London the performance became one of the most discussed and praised of that season. It is possible that other modern directors may find *Catilina* a tempting task, but it is very difficult to deny that the play is a rather helpless juvenile essay that would have disappeared from the literary and dramaturgical sky long ago if it were not attached to the name of Henrik Ibsen. Another rather weak play is *The Warriors of Helgeland*, but there is every reason to take a closer look at its correspondance with classical tragedy. In this play from the Norwegian Viking age the similarity to *Medea* is astonishing, probably without Ibsen being conscious of it himself, and it is possible that with a point of departure like this the play might be given a new chance on the stage. In Norway it has not been staged since 1927. *Lady Inger of Ostraat* has acquired a much greater popularity than these two plays. It gives a very free treatment of historical

période pré-réaliste par une pièce historique également tirée de l'antiquité romaine, *Empereur et Galiléen*. Dans l'intervalle, il écrivit trois autres importants drames d'histoire : *Dame Inger d'Ostraat*, *Les Guerriers à Helgeland* et *Les Prétendants à la Couronne*, qui n'ont guère été joués hors de Scandinavie (l'un ou l'autre fut populaire en Allemagne il y a 60 ou 70 ans). Pourtant, si nous cherchons à renouveler la présentation du théâtre d'Ibsen, il serait bon de considérer tout ceci plus attentivement.

Catilina fut refusé par le Théâtre de Christiania, qui était la seule scène professionnelle de Norvège, à l'apparition de la pièce en 1850. Depuis lors, elle passe généralement pour une des « curiosités » d'Ibsen. Un metteur en scène norvégien de ce temps, Stein Bugge, essaya, il est vrai, de la réhabiliter en 1935 par une audacieuse réalisation expressionniste. Mais la Norvège est un pays de forte tradition réaliste, et l'expérience fut accueillie avec beaucoup de méfiance, voire avec des quolibets. Cette mise en scène rencontra cependant un accueil différent, et plus favorable, lorsqu'on demanda la même année à M. Bugge de monter la pièce à Londres avec des acteurs anglais (Donald Wolfit jouait le rôle principal). A Londres, le spectacle fut l'un des plus discutés et des plus appréciés de la saison. Il est possible que d'autres metteurs en scènes d'aujourd'hui soient tentés par *Catilina*, mais on n'oserait nier que l'œuvre soit un médiocre essai de jeunesse, qui aurait disparu depuis longtemps du ciel littéraire et dramatique si le nom d'Henrik Ibsen n'y était attaché.

Les Guerriers à Helgeland ne valent guère mieux, mais il est intéressant d'étudier les rapports de ce drame avec la tragédie classique. L'œuvre, qui évoque l'âge des Vikings norvégiens, a des correspondances surprenantes avec *Médée*. Ibsen n'en était probablement pas conscient. Peut-être cela vaudrait-il une chance nouvelle à la pièce, qui n'a plus été représentée en Norvège depuis 1927.

Dame Inger d'Ostraat a rencontré beaucoup plus de faveur dans le public. Elle interprète librement des événements réels de la Renaissance, avec tout un arrière-plan qui traduit l'opposition des Norvégiens d'alors à l'in-

The Pillars of Society
(1875-1877)
Les Soutiens de la Société

M: Charles Gilhuys. D: John Pira. Koninklijke Nederlandse Schouwburg, Antwerpen. 1949. P: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven.

events from the time of the Renaissance and its background is the opposition of the Norwegians to the growing influence of the Danish nobility in the country. Its main theme however is the typically Ibsenian one: the conflict in the human heart between vocation and passion. The main part has always been regarded as very desirable to gifted character actresses, and the play has been performed several times in Norway during the last decades, most recently in the "Ibsen Year" by the Riksteatret with Aud Richter in the main part and in a very interesting and inventive staging by the Swedish Director, Sandro Malmquist. This richly coloured Renaissance play is to a certain degree stamped by the famous intrigue technique of Scribe—incidentally this fact has been too much stressed at the expense of Ibsen's originality. It is not at all free from the romantic mannerism of the historical play dominating the middle of the last century, and in Norway the play is to a great extent handicapped by a language which is now felt to be rather archaic—but it should be possible to make the necessary adaptations, and the translation into a foreign language should eliminate this difficulty completely. There is every reason to regard the rich possibilities of this play from the point of view of modern direction. Most important in relation to modern staging is *The Pretenders*, formerly played rather often outside Norway but not to-day. Well known is Gordon Craig's fanciful staging at Det

fluence croissante de la noblesse danoise. Mais le thème essentiel est déjà ibsénien : le conflit de la passion et de la vocation dans un cœur humain. Le rôle principal a toujours séduit les grandes comédiennes et la pièce a été jouée à plusieurs reprises en Norvège depuis quelques dizaines d'années — la dernière fois en 1956, pendant l'« année Ibsen », au Riksteatret, avec Aud Richter, dans une mise en scène intéressante et originale du Suédois Sandro Malmquist. Cette action colorée dans le cadre de la Renaissance marque une certaine influence de Scribe. Soit dit en passant, on y a trop insisté aux dépens de l'originalité d'Ibsen. Les affectations romantiques n'y manquent point, qui caractérisaient le théâtre historique du siècle dernier, et la pièce souffre, en Norvège, d'être dans une langue qui paraît actuellement désuète. Mais il serait possible de l'adapter. Une langue étrangère, en tout cas, éliminerait tout à fait cet inconvénient. Enfin, on trouverait dans l'œuvre de larges possibilités pour la mise en scène moderne.

Plus importante encore au point de vue de la mise en scène, une autre pièce assez souvent jouée jadis à l'étranger et oubliée

Kongelige Theater in Copenhagen in 1924; his sketches for the décor are amongst some of the most characteristic ones belonging to the Craig documents. I think this play ought to be given an important place at the center of the common Ibsen interest. It is tense and colourful, with great poetic and psychological values and with outspoken elements of Christian mysticism,—as remote as possible from the realist Ibsen.

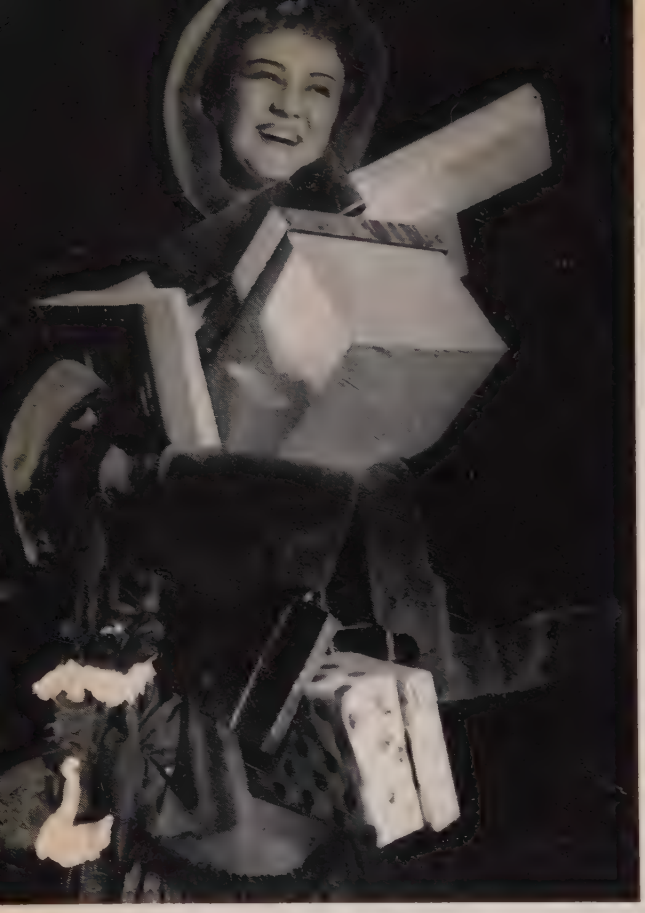
Quite apart among the historical plays of Ibsen stands *Emperor and Galilean*, which as a matter of fact consists of two plays each of five acts. It was characterized by Ibsen himself as his " chef-d'œuvre ", and it took him nearly ten years to finish (1864-1873). Because of its extent and its heavy philosophy it has been regarded by most theatre people as totally unfit for the stage. In Norway it was not played until Nationaltheatret produced the first part of it in 1903, but in Germany both parts were presented (Leipzig 1896, Berlin 1898) in an abbreviated stage version. Other performances of *Emperor and Galilean* I do not know, before Nationaltheatret in Oslo in 1955 took the audacious step of producing it. The performance was based upon an abbreviated edition of the whole play by the grand-daughter of Ibsen, Irene Ibsen-Bille. The direction was by Knut Hergel, the manager of Nationaltheatret, and Knut Wigert played Emperor Julian. In 1956 it was produced by the Norwegian Radio Theatre, in ten parts, and the transmission aroused such interest that the Radio Theatre broadcast the series once more in November-December of 1956. These performances brought out the enormous but disregarded stage possibilities of the play, they were resplendent and fascinating, it was indeed a real revival of the great work. It seems to me that the Ibsen directors, at least in Europe, ought to reconsider *Emperor and Galilean* once more.

Brand and *Peer Gynt* were not written for the stage, and nobody can think of producing it without rather radical abbreviations. The Swedish director Ludvig Josephson, who was for some years artistic director of the Christiania Theatre during the eighteen-seventies, was the first to realize the stage possibilities of

aujourd'hui : *Les Prétendants à la Couronne*. La mise en scène de Gordon Craig au Kongelige Theater de Copenhague, en 1924, est restée célèbre pour sa fantaisie. Les maquettes de décors comptent parmi les documents les plus significatifs de Gordon Craig. Je crois qu'on devrait restituer aux *Prétendants* une plus grande importance dans l'intérêt que l'on garde à Ibsen. C'est une œuvre intense, pleine de couleurs, riche par sa poésie comme par sa psychologie, et qui exprime des éléments bien marqués du mysticisme chrétien — fort éloignés de l'Ibsen réaliste.

Empereur et Galiléen s'isole nettement dans le répertoire historique d'Ibsen. En réalité, l'œuvre est faite de deux pièces, chacune en cinq actes. Son auteur lui-même l'a appelée son chef-d'œuvre, et il y travailla dix ans (1864-1873). Ses dimensions, sa lourde charge philosophique la font passer pour injouable parmi les gens de théâtre. En Norvège, elle n'apparut sur une scène que lorsque le Nationaltheatret monta la première partie en 1903, mais les deux parties, condensées en un seul spectacle, avaient été jouées, en Allemagne (Leipzig 1896, Berlin 1898). Je ne connais pas d'autres représentations avant l'audacieuse entreprise du Nationaltheatret d'Oslo en 1955. Le texte était celui d'une édition condensée due à Irène Ibsen-Bille, petite fille de l'écrivain. Knut Hergel, directeur du Nationaltheatret, avait assumé la mise en scène, et Knut Wigert, le rôle de l'Empereur Julien l'Apostat. En 1956, les émissions théâtrales de la Radio norvégienne présentèrent intégralement les dix actes, et ce fut un tel succès qu'elles les reprirent à la fin de l'année. Ces exécutions révélèrent les énormes possibilités scéniques de la pièce, trop négligées. Leur fascinante splendeur était la vraie résurrection d'une grande œuvre. Les metteurs en scène ibséniens, en Europe tout au moinx, devraient repenser à *Empereur et Galiléen*.

Brand et *Peer Gynt* n'ont pas été écrits pour la scène. Personne ne pourrait songer à les monter sans y apporter des coupures radicales. Le metteur en scène suédois Ludvig Josephson, directeur artistique entre 1879 et



Antonie Hegerlikova dans Nora. M : Jan Strejcek. C : Ada Svecova. Théâtre de l'Armée Tchecoslovaque. Prague. 1954. P : Drbohlav.

Liv Stroemsted as Nora. M : Gerhard Knoop. D : Arne Walentin. Riksteatret. Oslo. 1956. P : Sturlason.

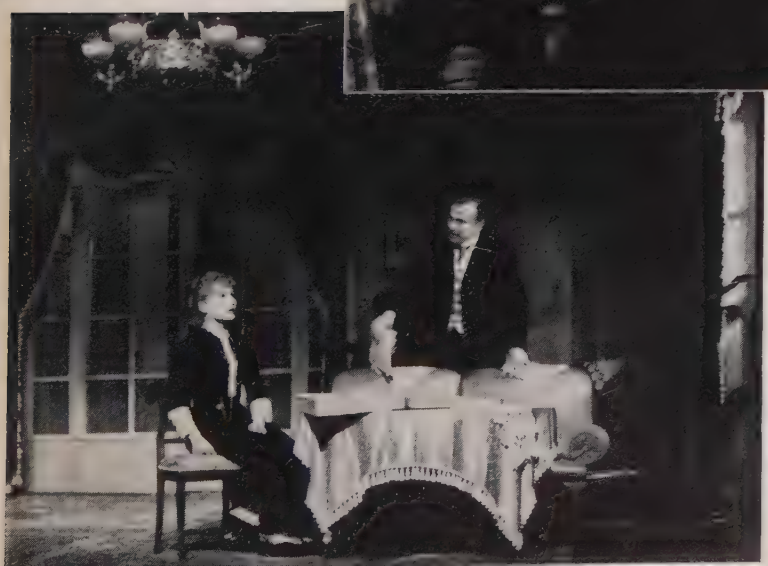
Heleen Pimenteel en Gijsbert Tersteeg. M : Cees Lascur. D : Friso Wiegersma. Haagsche Comedie. Den Haag. 1955. P : Lemaire en Wennink.

Ingeborg Brams et John Price. M : Gerda Ring. D : Helge Refn. Théâtre Royal. Copenhague. 1955. P : Mydtskov.

A DOLL'S HOUSE
(1878-1879)
MAISON DE POUPÉE

Danièle Delorme et Pierre Asso. M : Jean Mercure. D : Douking. Comédie Caumartin, Paris. 1952. P : Bernand.

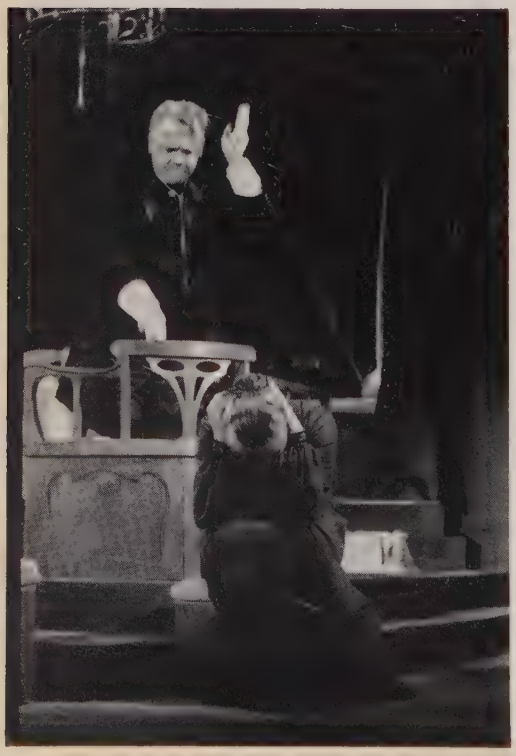
Lillebil Ibsen as Nora. M : Ellen Isefiar. D : Harald Martin. Det Nye Teater. Oslo. 1956. P : Sturlason.



Käthe Braun und Wilhelm Borchert. M : Boleslaw Barlog. D : Caspar Neher. Schlosspark-Theater, Berlin. 1953. P : Ilse Buhs.

M : Ellen Isefiar. D : Harald Martin. Det Nye Teater. Oslo. 1952. P : Sturlason.

GHOSTS
(1881)
LES REVENANTS



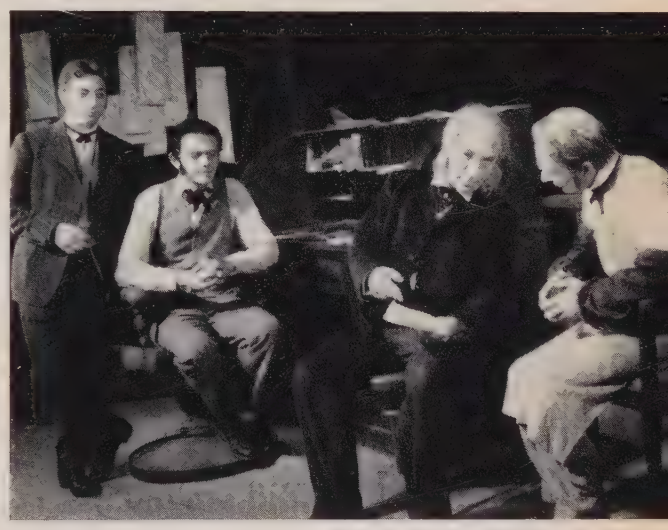
Friedrich Domin und Johanna Hofer. M : Fritz Kortner. D : Mac Zimmerman Münchener Kammerspiele. 1953. P : Hildegarde Steinmetz.

(Arena production - Mise en scène rond). Nergis Cowasji and Abbas Abb M : E. Alkazi. Bombay. 1952.

these works and produce them on the stage, in collaboration with Ibsen himself. *Peer Gynt* was performed for the first time in 1876 at the Christiania Theatre, with Grieg's now famous music. *Brand* was for the first time presented on the stage in Stockholm in 1885 by Josephson, who had at that time returned to his native country. The principal stage of Norway did not produce the play till 1904. Since then these plays, first and foremost

1880 du Théâtre de Christiania, fut le premier à imaginer les possibilités théâtrales des deux pièces et les monta avec la collaboration d'Ibsen lui-même. *Peer Gynt* fut joué la première fois, au Théâtre de Christiania, en 1876, avec la musique, aujourd'hui célèbre, de Grieg. *Brand* fut monté pour la première fois à Stockholm en 1885, par le même Josephson, alors retourné dans son pays natal. Les principales scènes nor-

AN ENEMY OF THE PEOPLE
(1882)
L'ENNEMI DU PEUPLE



M : Joseph Millo. D : B. Goodhart. Cameri Theatre, Tel Aviv. 1951.

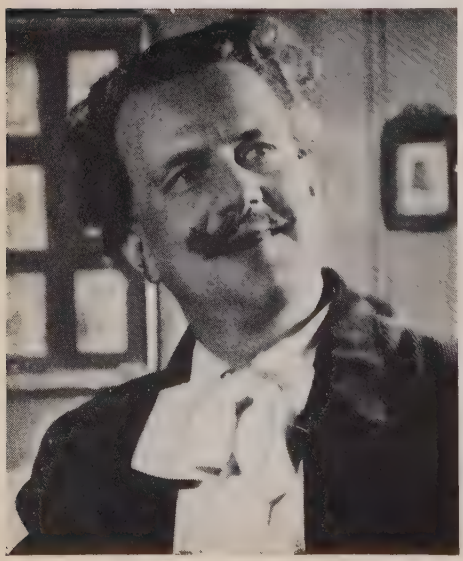
Fredric March as Stockman. M : Robert Lewis. D : Aline Bernstein. Broadhurst Theatre, New York. 1950.

THE WILD DUCK
(1883-1884)
LE CANARD SAUVAGE

Robert Eddison as Hjalmar Ekdal. M : Denis Carey. D : Patrick Robertson. Bristol Old Vic. 1953. P : Gilmour.

Emlyn Williams and Dorothy Tutin. M : John Clements. D : Laurence Irving. Saville Theatre, London. 1955. P : Houston Roger.

Ebbe Rode dans Hjalmar Ekdal. M : Per Knutzon. D : Ove Chr. Pedersen. Théâtre Royal, Copenhague. 1948. P : Mydtskov.



Stein Grieg Halvorsen as Hjalmar Ekdal. M : Gerda Ring. D : Chr. Stenersen. National-

M : Alf Sjöberg. D : Georg Magnusson. C : Gunnar Gelbort. Dramatiska Teatern. Stockholm. 1955. P : Beata Bergström.

M-D : Charles Koun. Théâtre d'Art, Athènes. 1956.

Peer Gynt, have conquered the world. During the last years *Brand* has been presented with excellent performances at Dramaten in Stockholm and the Folketeatret in Oslo, with Olof Widgren and Per Sunderland in the main part. Both performances expressed a clear, abstract and symbolic direction of great effect and were considerable public successes. In 1948 *Peer Gynt* was radically revised by Hans Jacob Nilsen at Det Norske Teatret in Oslo, his idea was to " de-romanti-

végiennes ne l'accueillirent qu'en 1904.

Depuis lors les deux œuvres — *Peer Gynt* surtout — ont conquis le monde. Dans les récentes années, *Brand* a eu d'excellentes représentations au Dramatiska de Stockholm et au Folketeatret d'Oslo, avec respectivement Olof Widgren et Per Sunderland dans le rôle principal. Les deux spectacles, dans leur mise en scène claire, abstraite et symbolique, firent grand effet et remportèrent un succès marqué.

Madame Caterina.
M : Charles Koun.
D : Georges Vakalo.
Théâtre Katerinas.
Athênes. 1952.

THE LADY FROM THE SEA
(1888)
LA DAME DE LA MER

Ugo Bologna e Germana Monteverdi. M: Fantasio Piccoli. Compagnia di Prosa « Il Carrozone », Bolzano. P : Pedrotti.

cize " the play and he therefore totally rejected Grieg's music and chose a brand new atonal music by the Norwegian composer Harald Saeverud. This music might be of special interest to any stage director who wants to look at *Peer Gynt* from the point of view of new staging principles. In Germany, Heinrich Koch has been creating during recent years a new and very effective staging of *Peer Gynt*, stressing its character of a mystery play. I saw the performance both at Deutsches Schauspielhaus in Hamburg with Will Quadflieg and at the Schiller theater in Berlin with Hans-Dieter Zeidler as Peer Gynt. Koch keeps the music of Grieg, but only parts of it and simply as background music. No decorations, just draperies and light and props and a few sets, the stage wide open. At times it seemed a little too naked, perhaps especially to a Norwegian used to romantic richness in the setting of this play. But there is no doubt that Koch has found a new and

En 1948, Hans Jacob Nilsen renouvela radicalement *Peer Gynt* au Norske Teatret d'Oslo. Il voulait le « déromantiser ». Il écarta la partition de Grieg et choisit une musique nouvelle, atonale, du compositeur norvégien Harald Saeverud. La musique intéresserait vivement celui qui penserait à *Peer Gynt* selon les principes de la mise en scène moderne. En Allemagne, Heinrich Koch a réussi une nouvelle mise en scène saisissante de l'ouvrage tant au Deutsches Schauspielhaus à Hambourg qu'au Schiller Theater à Berlin, respectivement avec Will Quadflieg et Hans-Dieter Zeidler dans Peer Gynt. Koch conservait la musique de Grieg, mais par fragments seulement, comme fond sonore. Pas de décors : des rideaux, des éclairages, des accessoires, quelques éléments, dans le cadre de scène le plus large ouvert. A certains moments, cela semblait un peu nu, surtout peut-être à un Norvégien habitué, pour cette œuvre, au luxe du décor

creative way in the interpretation of *Peer Gynt*.

Among the newer representations of Ibsen's post-realistic plays I would like to emphasize Agnes Mowinckel's direction of *Little Eyolf* at the Nationaltheatret in Oslo in 1956. Here every trace of naturalism was swept away, and Guy Krohg's abstract decorations underlined the intentions of the staging very effectively. The performance was not quite successful, however, mainly because the actors were not fully able to liberate themselves from the traditional Norwegian Ibsen interpretation—but at least we saw here a quite new conception of the staging possibilities of this group of the Ibsen plays. In my opinion *The Master Builder* is the one among the later plays of Ibsen which offers the richest possibilities for a new approach to the staging of Ibsen, but these possibilities have not been brought into being yet and are waiting for some initiative. *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *John-Gabriel Borkman* and *When We Dead Awaken* have, all of them, been staged in Norway after the war, but without any sign of radical revision. In England, Peggy Ashcroft has given new life to Hedda Gabler. The performance was directed by Peter Ashmore and was a very tense and fascinating interpretation of this complicated play. The British actors visited Norway with this play in 1955.

As to the more naturalistic of Ibsen's plays there are to be found signs of a new approach even here in spite of the strong reaction against Ibsen's realism. During the twenties and thirties Georges and Ludmilla Pitoëff made interesting experiments in this category of Ibsen's plays, among others with *An Enemy of the People*, and after the war Arthur Miller has presented an interesting adaptation of this play on Broadway. In Norway Agnes Mowinckel has made successful attempts to bring this play out of the purely realistic sphere. It is very difficult to loosen *A Doll's House* from its strong realistic traditions, but at the Schlossparktheater in Berlin Boleslaw Barlog has staged the play in a clear and transparent atmosphere where the traditional realistic elements were done away with as much as possible. Käthe Braun played Nora.

romantique. Mais il est certain que Heinrich Koch avait su interpréter à nouveau, et même recréer *Peer Gynt*.

Parmi les pièces postérieures à la période réaliste d'Ibsen, et montées récemment, je voudrais souligner la mise en scène du *Petit Eyolf* par Agnès Mowinckel au Nationaltheatret d'Oslo en 1956. Toute trace de naturalisme en avait été balayée, et les décors abstraits de Guy Krogh accentuaient avec bonheur les intentions de la mise en scène. Si la représentation n'a pas été un plein succès, surtout parce que les acteurs n'ont pas su se libérer complètement de l'interprétation traditionnelle d'Ibsen, nous avons vu au moins une conception tout à fait inédite des réalisation possibles pour les œuvres de cette période. De celles-ci, *Solness le Constructeur* offre, à mon avis, les plus vastes chances de renouveau scénique, mais elles n'ont pas été essayées : elles attendent une initiative. *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *Jean-Gabriel Borkman* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les Morts* ont été montés en Norvège depuis la guerre, mais sans renouvellement appréciable. En Angleterre, Peggy Ashcroft a rendu la vie à *Hedda Gabler*. La mise en scène était de Peter Ashmore; elle donnait une intensité fascinante à cette pièce compliquée. Les artistes anglais firent une tournée en Norvège, avec le spectacle, en 1955.

Il n'est pas jusqu'aux œuvres réalistes d'Ibsen où l'on ne puisse trouver, malgré la réaction qu'elles suscitent, des signes de renouvellement. Vers 1930, Georges et Ludmilla Pitoëff accomplirent des expériences attachantes dans ce sens, notamment avec *Un Ennemi du Peuple*. Après la guerre, la même pièce parut à Broadway dans une intéressante adaptation d'Arthur Miller. En Norvège, Agnès Mowinckel tenta plusieurs fois de l'arracher à la tradition réaliste.

Il est très difficile d'en dégager *Maison de Poupée*. Néanmoins, Boleslaw Barlog l'a mise en scène au Schlossparktheater, à Berlin, dans une atmosphère transparente et claire d'où les éléments réalistes traditionnels étaient bannis dans toute la mesure possible. Käthe Braun y jouait Nora. En Suède, Per-Axel Branner chercha un peu la sensa-

HEDDA GABLER
(1890)

Elena Zareschi. Teatro Regionale Emiliano, Bologna. P : Wall. *Photo gracieusement prêtée par la revue italienne « Il Dramma ».*

Cara van Wersch. M : Maurits Balfoort. Koninklijke Nederlandse Schouwburg, Antwerpen. 1948. P : Cauwenbergh.

Eva LeGallienne. M : Eva LeGallienne. Cort Theatre, New York. 1948. P : Vandamm.

Marguerite Jamois. M : Marguerite Jamois. D : Coula Roppa. Théâtre Montparnasse, Paris. 1943.

Fanny Fischer et Marees Gonzalez. M : Agustin Siré. D : Ricardo Moreno. Théâtre Expërimental de l'niversité

Peggy Ashcroft. M : Peter Ashmore. D : Motley. Lyric, Hammersmith. 1954. P : Angus MacBean.

Wilfried Seyferth und Maria Becker. M : Berthold Viertel. D : Teo Otto. Schauspielhaus, Zürich. 1948. P : Zimmermann.

Catherine Lacey and Rolf Lefebvre. M : Allan Davis. D : Alan Barlow. Bristol Old Vic, 1948. P : Desmond Tripp.

Master Builder
(1891-1892)
Solness le Constructeur

Joan Tetzel and Oscar Homolka.
D : Oscar Homolka. D : Boris Aronson. Phœnix Theatre, New York. 1955. P : Fred Fehl.

In Sweden Per-Axel Branner tried to create a sensation by staging the play at the Riksteatern with the " happy ending " that Ibsen was forced to write especially for a German theatre: in the last moment Nora decides not to leave her home because of the children! Gunn Wällgren was a very fascinating Nora, but as a whole the performance was not a success at all. However Branner succeeded in arousing a lively discussion about the Nora problem, 75 years after the appearance of the play, which at least shows the actuality of the human problems contained in it. An excellent performance but without any sensational new staging ideas was presented by the Norwegian Riksteatret in 1956, directed by Gerhard Knoop and with Liv Strœmsted as Nora. *Ghosts* has been staged several times in Norway and Sweden since the war; the Norwegian director Ellen Isefiaer produced the play in a pure classical style, liberated from naturalistic conventions. The performance was brought to Paris in 1954, and has been shown also in Sweden and Finland. *The Wild Duck* has been presented in all Scandinavian countries during the last few

tion en montant la pièce au Riksteatern avec le « happy end » qu'Ibsen avait dû écrire spécialement jadis pour une scène allemande : au dernier moment, Nora renonce à quitter son foyer, à cause des enfants... Gunn Wällgren était une Nora très captivante, mais en général, le spectacle n'eut aucun succès. Toutefois, Branner réussit à provoquer des discussions très vives autour du problème de Nora. 75 ans après la création : ceci prouve au moins que ces problèmes restent actuels. Le Riksteatret norvégien monta excellemment, mais sans idée nouvelle, *Maison de Poupée* en 1956, sous la direction de Gerhard Knoop, avec Liv Stroemsted en Nora.

Les Revenants ont été repris plusieurs fois depuis la guerre, tant en Suède qu'en Norvège. Ellen Isefiar mit la pièce en scène dans un pur style classique, affranchi des conventions naturalistes. Le spectacle fut présenté en Suède, en Finlande et à Paris en 1954. *Le Canard sauvage* a été joué ces dernie-

years. It belonged to the best among the more recent performances of the Nationaltheatret in Oslo and was shown at the Paris Festival in 1956, but had at that time lost much of its freshness.

Several other Ibsen performances in different countries after the war might be mentioned, but none of them seem to have expressed any radical new points of view in the staging of Ibsen.

During the " Ibsen Week " in Oslo in May 1956 the University Library arranged an excellent exhibition with, among other things, a rich choice of pictures of old and new Ibsen performances in different countries. The exhibition vividly underlined the rich possibilities of individual conceptions and interpretations which Ibsen's plays offer, and totally destroyed the myth that Ibsen is to be

res années dans tous les pays scandinaves. Il a été l'occasion, pour le Nationaltheatret d'Oslo, d'une de ses meilleures représentations. On le vit au Festival de Paris en 1956, mais il avait alors perdu de sa fraîcheur. On pourrait citer encore d'autres reprises d'Ibsen dans divers pays depuis la guerre. Aucune ne semble avoir apporté du neuf quant à la mise en scène ibsénienne.

En mai 1956, pendant la Semaine Ibsen à Oslo, la Bibliothèque de l'Université organisa une remarquable exposition. On y voyait entre autres un riche ensemble illustré : représentations anciennes et nouvelles d'Ibsen dans divers pays. L'exposition mettait en relief les possibilités étendues, dans la conception ou l'interprétation personnelle, qu'offre le théâtre d'Ibsen. Elle détruisait

John Gabriel Borkman (1895-1896)

M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1947.

When We Dead Awaken
(1897-1899)
Quand nous nous éveillerons d'entre les Morts

Sydney Walker and Jan Davis.
Playhouse Repertory, San Francisco, California. 1953.
P : Hugh McDonald.

classified in a certain fixed category and linked to narrow traditions. As a matter of fact Ibsen's plays, the realistic ones as well as the others, offer fascinating tasks to modern stage directors, and there is no reason to be crippled by the prevailing anti-Ibsenism amongst dramatists and critics.

It is just a question of audacity, imagination, intelligence and creative artistic force—Ibsen himself is just as much alive as the modern theatre wants him to be.

totalement le mythe d'un Ibsen classifié et lié à des traditions étroites. En fait, ses pièces réalistes, comme les autres, proposent une tâche fascinante au metteur en scène moderne, et il n'y a aucune raison pour ses laisser arrêter par l'*anti-Ibsénisme* des auteurs et des critiques.

C'est une simple question d'audace, d'imagination, d'intelligence et de force créatrice. Ibsen est exactement aussi vivant que le théâtre moderne le souhaite.

CARL FREDRIK ENGELSTAD

Born in 1915. Master of Arts. Dramatic Critic. Chairman of the Society for Theatre Research in Oslo.

Né en 1915. Licencié ès Lettres. Critique dramatique. Président de la Société d'Histoire du Théâtre à Oslo.

DISCUSSION ON BERNARD SHAW
between Alec Clunes, Lionel Hale and Wolf Mankowitz

BERNARD SHAW DÉMYSTIFIÉ
Un débat entre Alec Clunes, Lionel Hale et Wolf Mankowitz

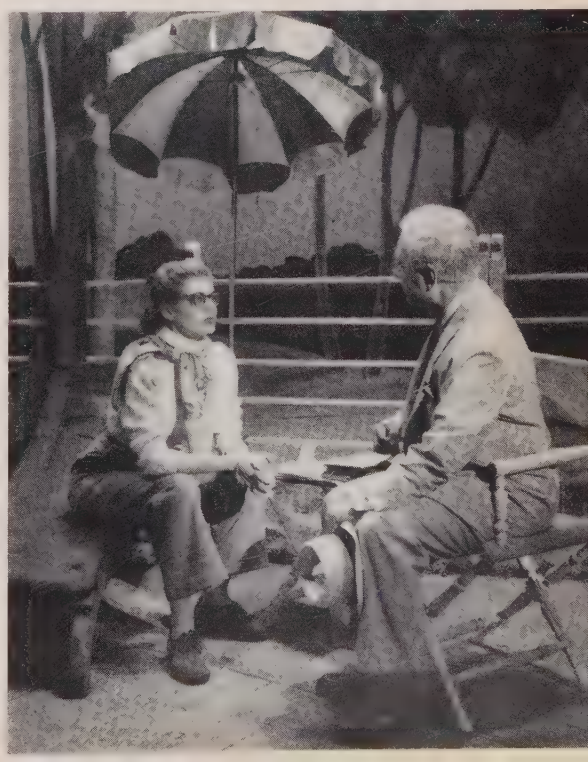
LIONEL HALE. It is said that Shaw's reputation in England has fallen since his death. If that is true, would you care to account for it?

ALEC CLUNES. I wouldn't be certain that it has fallen. I often read in the newspapers that it has. But that is something quite else. For I also read in the same newspapers that his plays are constantly being revived. Of course, when anyone is unwise enough to revive the plays of his very last period—certainly they get slated—justifiably so. Recently published letters show that G.B.S. was himself fiercely critical of his own "second childhood." But the plays of the major period—*St. Joan*, for example—are being performed, and they find welcoming audiences. Some of the more topical plays have, of course, lost some of their interest and are not so acceptable. But these are only a few of the many. No, I cannot agree that his reputation has fallen, not, anyway, in any considerable degree.

HALE. Would you agree, Mankowitz, about the decline in reputation?

LIONEL HALE. - Selon certains, la réputation de Shaw en Angleterre a baissé depuis sa mort. Si cela est vrai, voudriez-vous en donner les raisons?

ALEC CLUNES. - Je ne suis pas sûr qu'elle ait baissé. Je le lis souvent dans les journaux. Mais je lis dans les mêmes journaux qu'on ne cesse pas de reprendre ses pièces. Évidem-



MRS WARREN'S PROFESSION
(1893-1894)

Melina Merkouri et Theodora Moridis. M : Demètre Myrat. D : Georges Anemoyannis. Théâtre Kotopouli, Athènes. 1954. P : Inomeni.

ARMS AND THE MAN
(1894)

Ricklef Müller, Béatrice Föhr-Waldeck und Hannes Schmidhauser. M : Werner Kraut. D : Hannes Meyer. Schauspielhaus, Zürich. 1953. P : W.E. Baur.

Wolf Mankowitz. I agree with Alec Clunes that it is difficult to say that his reputation has fallen, because his popularity with the public seems to remain wide and established. In the newspapers, Shaw's reputation is another matter. There is a healthy tendency for journalists and critics to examine the achievement of any kind of writer, politician, artist or man of affairs, who has become an institution, and to find any weaknesses. This is both fair and healthy.

As for Shaw's objective dramatic achievements, no critic of the theatre can deny the craftsmanship and skill with which he manipulates any play. It is also healthy that we should develop different theatrical ways of presenting human characters, situations, and problems, and that we should look at Shaw from our own new theatrical standpoint. England is just becoming conscious of certain developments in the Continental theatre, which militate against Shaw's theatrical methods.

Hale. In this process of revaluation then, which Shaw plays seem to be coming to the top and which sinking to the bottom?

Clunes. *St. Joan*, I think, stays at the top. It's subject matter won't lose its interest for years to come. (I hope it won't). And as pure writing it's magnificent, it shows all his greatest qualities, audacious and humane. *Heartbreak House* is still topical—heart-breakingly—as we sit with today's newspapers and

ment, lorsque quelqu'un s'égare au point de reprendre les pièces de sa toute dernière période, elles sont très mal accueillies et c'est très bien ainsi. Des lettres publiées récemment montrent que G.B.S. critiquait lui-même férocement sa propre « seconde enfance ». Mais les œuvres de la grande époque, comme *Sainte Jeanne*, sont jouées sans cesse et le public s'y presse toujours. Certes, les pièces « d'actualité » ont perdu une part de leur intérêt, mais elles sont peu nombreuses. Non, je ne puis admettre que sa réputation ait baissé, en tout cas de façon sensible.

Hale. - Et vous, Mankowitz, admettez-vous cette baisse de réputation?

Wolf Mankowitz. - J'admets, comme Alec Clunes, qu'il soit difficile de dire que sa réputation a vraiment baissé, puisque sa popularité dans le public est vaste et durable. La réputation de Shaw dans les journaux, c'est très différent. Les journalistes et les critiques ont l'habitude, d'ailleurs salubre, de passer au crible tout écrivain, politicien, artiste ou homme d'affaires parvenu à la gloire et d'en rechercher les faiblesses. C'est à la fois juste et salutaire.

En ce qui concerne la situation théâtrale objective de Shaw, aucun critique dramatique ne peut nier l'adresse et le métier qu'il montre dans chacune de ses pièces. Il serait bon également que nous renouvelions et que nous diversifiions notre manière de présenter

the threatening events of 1956 hovering over us. *Androcles and the Lion... Arms and the Man* both splendid parables for the times. We can still find great pleasure in either of these — and, I should have thought, we can still afford to expose ourselves to their message. And for a man capable of such intricate mental exercises, how splendidly simple those last two plays I mentioned are. Then, when G.B.S. wanted to say the same thing in a more comprehensive way, how exhaustively he examined it. I'm thinking of *Don Juan in Hell*—you know, the middle movement of *Man and Superman*—the core of it—(the bit they usually leave out). This obviously was written not for the man in the street but for the thinking minority. Not a syllable of that seems to me to have lost its validity. The years that have elapsed since it was written haven't left it "dated"—they've just added to the number of people who can enjoy and appreciate it. The "minority" is growing in size.

HALE. Yet I notice a strong survival value in what you might call the small and agreeable comedies, like *You Never Can Tell*, which keep their hold on the stage today by their wit and stagecraft—the un-argumentative comedies.

MANKOWITZ. Surely the plays of Shaw which are no longer argumentative are those which bore us most. Such plays are utterly passé, and are no longer interesting even on the printed page. Plays such as *Heartbreak House* and *St. Joan* continue to have application to the human situation.

HALE. Then you lead me to another question. Shaw by his own definition was a socialist and a social reformer. How far did his admittedly propagandist aims spoil him as a playwright and an artist?

MANKOWITZ. They did not spoil him. They made him. For me, Shaw's greatest interest and value is as a propagandist working in the theatre. Shaw played a great part in actively developing public opinion to a point where it was less barbarous, more

à la scène les caractères, les situations, les problèmes humains, et que nous regardions Shaw d'après notre nouvelle optique théâtrale. L'Angleterre commence à prendre conscience de l'évolution du théâtre sur le continent, évolution qui s'oppose aux méthodes théâtrales de Shaw.

HALE. - Dans ce processus de réajustement, quelles pièces de Shaw semblent devoir occuper le sommet, et quelles autres tomber au bas de l'échelle?

CLUNES. - *Sainte Jeanne*, je crois, restera au sommet. Le sujet ne perdra pas son intérêt dans l'avenir, du moins je l'espère. Et comme œuvre littéraire, c'est une merveille. Nous y retrouvons les meilleures qualités de Shaw, l'audace et l'humanité. *La Maison des Cœurs brisés* garde toute son actualité — hélas! — si nous nous référons aux journaux actuels et aux événements qui nous menacent. *Androclès et le Lion*, *Le Héros et le Soldat*, sont encore de splendides paraboles de ce temps. Nous pouvons toujours y prendre grand plaisir et, me semble-t-il, tirer profit de leur message. Pour un homme entraîné aux complexités intellectuelles, ces deux pièces sont magnifiquement simples. Mais quand G.B.S. voulait dire les mêmes choses plus subtilement, comme il savait les traiter d'une ma-

CANDIDA
(1894-1895)

Zoran Ristanovic, Marija Crnobori et Mata Milosevic. M : Tomislav Tanhofer - Miroslav Belovic. D : Milenko Serban. Jugoslovensko Dramsko Pozoriste,

Zena Walker and Tyrone Power. M : Noel Willman. D : Anthony Holland. Winter Garden Theatre, London. 1956. P : Angus McBean.

Alain MacMoy et Nicole Florence. M : Pierre Lefèvre. D-C : Abd El Kader Farrah. Centre dramatique de l'Est, Strasbourg. 1956. P : Carabin.

civilised, more rational, and more humane than it was before he began to write. No dramatist or writer can contribute more importantly to society than in this way.

HALE. (Remains speechless but gives a low moan.)

MANKOWITZ. Yet when Shaw's propaganda point is capable of achievement within a few years by the society to whom he was preaching, then there is no value in Shaw's plays continuing to preach that particular point to that society.

HALE. Exactly which play would you instance as an example of that?

MANKOWITZ. Well, I suppose that *The Doctor's Dilemma*, which is a satire on doctors, has a lot of significance taken out of it when it is played in a Welfare State, with a free medical service.

nière exhaustive! Je pense à *Don Juan aux Enfers* — vous savez, la partie centrale de *L'Homme et le Surhomme*, son noyau. Celle qu'on saute d'habitude. Ce texte, manifestement, est destiné à une minorité pensante, non à l'homme de la rue. Pas une syllabe n'y paraît avoir perdu sa force. Les années écoulées depuis qu'il fut écrit ne l'ont pas vieilli. Elles ont simplement multiplié ceux

CLUNES. Anyway, I should not agree to the generally held theory that when the propagandist comes in at the door then the artist goes out of the window.

MANKOWITZ. I support Alec Clunes. Without his important propagandist points, Shaw would be nothing more than a *farceur*, a charmer, and an amusing word fiddler.

It is his great propaganda aim that gives Shaw his high importance — when he has a high importance.

HALE. If we are to talk of high importance, we come to probably my most significant question. We know that Shaw was temperamentally anti-clerical, but it has nevertheless been said that he was a profoundly religious man. Is this so?

CLUNES. Most of us in this country subscribe to a religion which takes its name from a man famed for one of the most anti-clerical acts ever committed.

HALE. Do you mean we are Lutherans?

CLUNES. No, you perverse creature, I mean Jesus Christ. It is nonsense to assume that a man has no religion because he does not subscribe to your own religion. Shaw was profoundly religious.

MANKOWITZ. In all courtesy, I do not know what you mean by that at all. How do you demonstrate Shaw's religion or religiosity from his work?

CLUNES. Good God, do I have to define God?

MANKOWITZ. No, but it would help if you said what you thought in Shaw's work was religious.

CLUNES. The drawing of men towards a more God-like behaviour.

MANKOWITZ. But Shaw would have insisted he was attempting to draw the attention of men to a more man-like behaviour.

CLUNES. A more superman-like behaviour.

MANKOWITZ. As for supermen, Shaw says in effect, « Being rational men, you can become supermen by the best use of your mind and soul. By misusing mind and soul you become infra-men. When you subject your rationalism to your irrationalism, you become barbarians. A fully accomplished *man* is a superman ». For me, this concept of

qui peuvent l'aimer et l'apprécier. La « minorité » s'est agrandie.

HALE. - Cependant, je remarque que les pièces qu'on pourrait appeler les petites comédies aimables résistent très bien, *On ne peut jamais dire* par exemple, et qu'elles exercent toujours leur pouvoir sur la scène par leur esprit et leurs qualités techniques. Les comédies sans intentions.

MANKOWITZ. - A coup sûr, les pièces de Shaw qui ne provoquent plus de discussion sont celles qui nous ennuient. Elles sont complètement dépassées, et sans intérêt, même à la lecture. Par contre, des pièces comme *La Maison des Cœurs brisés* et *Sainte Jeanne* continuent à s'appliquer aux hommes.

HALE. - Vous m'amenez ainsi à une autre question. Tel qu'il s'est défini lui-même, Shaw était un socialiste et un réformateur social. Dans quelle mesure ses objectifs délibérés de propagande ont-ils nui, chez lui, au dramaturge et à l'artiste?

MANKOWITZ. - Ils ne lui ont pas nui, ils l'ont fait ce qu'il fut. Pour moi, l'intérêt majeur et la plus grande valeur de Shaw résident dans sa qualité de propagandiste usant du théâtre. Shaw a joué un rôle considérable en développant activement l'opinion publique jusqu'à ce qu'elle soit moins barbare, plus civilisée, plus logique et plus humaine qu'elle ne l'était lorsqu'il commença d'écrire. Aucun auteur dramatique, aucun écrivain ne saurait faire plus pour la société.

HALE. - (reste sans voix, mais émet un faible gémissement).

MANKOWITZ. - Néanmoins, lorsque les objectifs de Shaw ont pu être réalisés en quelques années par la société à laquelle il les prêchait, ses pièces ont perdu leur valeur; elles continuent à prêcher pour rien.

HALE. - Quelles pièces citeriez-vous exactement comme exemples de ce cas?

MANKOWITZ. - Eh bien, je croirais volontiers que *Le Dilemme du Docteur*, qui est une satire des médecins, a perdu une bonne partie de sa portée lorsqu'il est joué dans un pays qui a organisé la médecine gratuite.

CLUNES. - En tout cas, je ne suis pas d'accord avec la théorie courante d'après laquelle, quand le propagandiste entre par la porte, l'artiste sort par la fenêtre.

M : Douglas Seale. D : Paul Shelving. Birmingham
Repertory Theatre. 1956. P : Lisel Haas.
Doreen Aris (Cleopatra) - Geoffrey Bayldon (Caesar)

M : Erwin Piscator. D-C : Adolf Stripling. Haagsche
Comedie, Den Haag. 1954. P : Lemaire en Wennink.
Cees Laseur (Caesar) - Myra Ward (Cleopatra).

CAESAR AND CLEOPATRA (1898)

M : Josef Gielen. D : Stefan Hlawa. Burgtheater, Wien, 1951. P : Rudolf Pittner.
Susi Nicoletti (Cleopatra) - Werner Krauss (Caesar).

M : Hans Lietzau. D : Leni Bauer-Ecsy. Schiller-Theater, Berlin. 1955. P : Ilse Buhs.
Walter Franck (Caesar) - Luitgart Im (Cleopatra).

M : Jean Le Poulain. D : Jacques Noel. Théâtre Sarah Bernhardt, Paris. 1957. P : Pic.
Françoise Spira (Cleopatra) - Jean Marais (Caesar).

the rounded civilized fully accomplished man being, relatively speaking, a superman, has nothing to do with any idea of religion or of good. It is a basic, Eighteenth-Century-in-origin, rationalist concept of man as an animal whose achievements are due to the exercise of reason and logic, and his capacity to control and manipulate natural forces. To me, this seems the very antithesis of any metaphysical religious argument.

CLUNES. We can only agree to differ. I find no such antithesis. Wolf, you said, « Being rational men, you can be supermen by the best use of your mind and soul ». You can be a rational superman by the best use of your mind. But the sort of superman you are by the best use of your soul is something much above this—above rationalism. The spire of a church, for example, is much, much more than the rational foundations it's built upon. Shaw was a Rationalist, yes. But he was more than that—he was, as well, a mystic. Down to earth, yes—but up to the skies as well.

HALE. Do you find a sense of mystery in Shaw?

CLUNES. An enormous sense of mystery, yes; in vivid moments of various plays, but most of all in the total gesture of the plays. *St. Joan.* I call in *St. Joan* as an ally. If *St. Joan* succeeds as a portrait of a particular woman, surely she is a non-rationalist creature, triumphing in spirit over the judicial tribunal of rationalist people.

HALE. Would Shaw himself agree? He thought of St. Joan in so many words as a triumph, not of the mysterious or the religious over the rational, but as the triumph of the Protestant over the Catholic.

MANKOWITZ. And the triumph of the rationalist Protestant over the irrational Catholic.

CLUNES. « I exhausted rationalism when I got to the end of my second novel at the age of twenty-four, and should have come to a dead stop if I had not proceeded to purely mystical assumptions ». Those are Shaw's own words written in a letter—all about St. Joan—to the Abbess of Stanbrook. The letters have only recently been published. He goes on to say « I thus perhaps

MANKOWITZ. - Ici, j'appuie entièrement Alec Clunes. Sans ses thèmes importants de propagande, Shaw ne serait rien de mieux qu'un *farceur*, un charmeur et un amusant jongleur de mots. Ce sont ses thèses qui lui confèrent une grande importance — quand il a grande importance.

HALE. - Si nous parlons de grande importance, nous en arrivons à ma question la plus significative. Nous savons que Shaw était instinctivement anticlérical et l'on a dit pourtant qu'il était un homme profondément religieux. Est-ce vrai?

CLUNES. - Dans ce pays, la plupart d'entre nous appartiennent à une religion dont le nom vient d'un homme fameux pour un des actes les plus anticléricaux de l'Histoire.

HALE. - Vous voulez dire Luther?

CLUNES. - Non, homme pervers. Je veux dire Jésus-Christ. Il est absurde de prétendre qu'un homme n'a pas de religion parce qu'il ne partage pas la vôtre. Shaw était profondément religieux.

MANKOWITZ. - En tout courtoisie, je ne vois pas du tout ce que vous voulez dire par là. Comment démontrez-vous la religion de Shaw, ou même sa religiosité, d'après son œuvre?

CLUNES. - Grand Dieu! Faut-il vous donner une définition de Dieu?

MANKOWITZ. - Non, mais vous me rendriez service en me montrant ce qui, selon vous, est religieux dans l'œuvre de Shaw.

CLUNES. - L'aspiration des hommes vers un comportement plus semblable à Dieu.

MANKOWITZ. - Shaw aurait soutenu qu'il s'efforçait d'amener l'homme à un comportement plus semblable à l'homme.

CLUNES. - Plus semblable au surhomme.

MANKOWITZ. - Pour les surhommes, voici ce que dit exactement Shaw : « Étant des hommes de raison, vous pouvez devenir des surhommes par le meilleur emploi de votre esprit et de votre âme. Si vous en mésusez, vous devenez des sous-hommes. Quand vous soumettez votre rationalisme à l'irrationnel qui est en vous, vous devenez des barbares. Un *homme* accompli est un surhomme ». Pour moi, cette conception de l'homme parfaitement civilisé et accompli étant en quelque sorte un surhomme, n'a rien de commun

MAN AND SUPERMAN (1901-1903)

M : Maurice Evans - George Schaefer. D : Frederick Stover. Alvin Theatre, New York. 1947.

M : Will Quadflieg. D : Josef Muller-Brockmann. Schauspielhaus, Zürich. 1951.

MAJOR BARBARA
(1905)

M : Hans Lietzau. D : H.W. Lenneweit.
Schlosspark-Theater, Berlin. 1956.
P : Ilse Buhs.

destroyed my brain; but inspiration filled up the void, and I got on better than ever ». And of course he did.

HALE. As for some background of fact to lead us to the next question, Shaw was brought up strictly in Ireland in a Protestant family. He was not only a Puritan, but obsessed with his own Puritanism. This brings us, gentlemen, to women. Is it true that Shaw's Irish Puritanism made it impossible for him to paint any true kind of picture of the relation between man and woman?

CLUNES. The word « true » is a difficult one. If you take the word « true » as all embracing...

HALE. (pensively!) The relationship between man and woman should be all-embracing.

CLUNES. Be quiet!... Nevertheless, if « true » is to mean « absolute and complete », then Shaw is like any other writer; he can-

avec aucune idée religieuse ou morale. C'est une conception essentielle du rationalisme du XVIII[e] siècle, qui tient l'homme pour un animal dont l'accomplissement est dû à l'exercice de la logique et de la raison et au pouvoir de conduire les forces naturelles. Cela me paraît précisément l'antithèse de toute donnée religieuse et métaphysique.

CLUNES. - Nous ne serons d'accord que pour constater que nous ne le sommes pas. Je ne découvre pas cette antithèse. Vous avez dit, Wolf : « Étant des hommes de raison, vous pouvez devenir des surhommes par le meilleur emploi de votre esprit et de votre âme ». Vous pouvez être un surhomme rationnel en employant bien votre esprit. Mais le surhomme que vous serez en employant bien votre âme est encore très supérieur, bien supérieur au rationalisme. Ainsi la flèche d'une église représente infiniment plus que les fondations rationnelles sur lesquelles on l'a élevée. Oui, Shaw était un rationaliste. Mais il était encore plus que cela. Il était aussi un mystique. Oui, il descendait sur la terre, mais il s'élevait aussi jusqu'au ciel.

HALE. - Trouvez-vous chez lui un sens du mystère?

CLUNES. - Énorme, oui. Dans les moments intenses de plusieurs pièces, et plus encore dans leur mouvement général. *Sainte Jeanne,*

not give us the whole truth, he can give us only the truth about his personal view of man's relation to woman. Shaw's view was peculiar and individual, but not unhappy.

MANKOWITZ. I think of *Candida*, which is the most unconvincing woman character ever created by any writer in any age. Candida's relationship to the two men in the play is utterly unconvincing, prissy, boring, irritating and unrealistic. She is characteristic of Shaw's women. Pretty nearly all of them are incomplete ciphers. The reason seems to me very clear—the irrationalism of men was something which Shaw, being a man, knew very well; but the irrationalism of women was something which Shaw found so gigantically strange that he knew of no approach to it. He never made any attempt at an objective assessment of the feelings of women in our society. As to whether Shaw's personal relationships with women were happy, I do not care. It seems to me that they would be interesting only in their relation to his work.

HALE. In his private life, Shaw's passion for women was mostly on paper. Now, I suggest that this personal attitude to women colours his plays.

MANKOWITZ. Yes, indeed. This is relevant. It suggests that in his life Shaw had no equipment for dealing with the irrationalism of woman's passion. Shaw finds the passion of all mankind disgusting, barbarous, j'invoque *Sainte Jeanne* comme une alliée. Si elle est le portrait réussi d'une femme particulière, elle est celui d'un être non rationaliste qui triomphe en esprit d'un tribunal de rationalistes.

HALE. - Je me demande si Shaw serait d'accord? Il considérait *Sainte Jeanne*, il l'a dit expressément, non comme le triomphe du mystère ou de la religion, mais comme celui du Protestant sur le Catholique.

MANKOWITZ. - Et même du Protestant rationaliste sur le Catholique irrationnel.

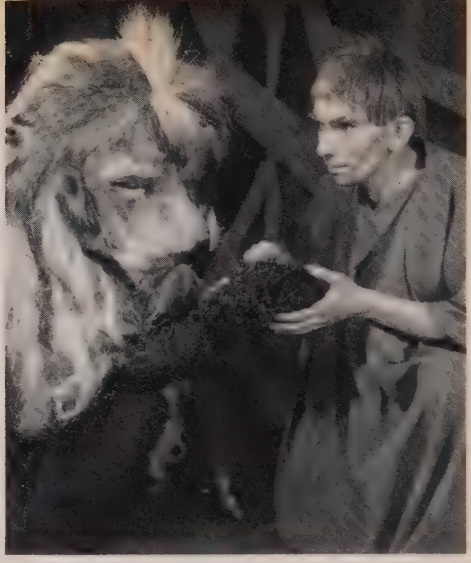
CLUNES. - « J'avais épuisé le rationalisme, à vingt-quatre ans, lorsque j'achevais mon deuxième roman, et je me serais trouvé dans une impasse si je n'étais arrivé à une compréhension purement mystique. » Ce sont les propres mots de Shaw dans une lettre sur Sainte Jeanne à l'Abbesse de Stanbrook. Les lettres n'ont été publiées que tout récemment. Il poursuit : « Peut-être ai-je ainsi détruit mon cerveau, mais l'inspiration a comblé ce vide et j'ai continué mieux qu'avant ». Il le fit en effet.

HALE. - Un fait concret peut servir d'arrière-plan ou de fondement à la question suivante. Shaw fut élevé sévèrement en Irlande dans une famille protestante. Non seulement il était puritain, mais il était obsédé par son puritanisme. Ceci, messieurs, nous amène à la question des femmes. Est-il exact que son puritanisme irlandais rendit

MISALLIANCE
(1909-1910)

M : Lionel Harris. D : Hutchinson Scott. Lyric Theatre, Hammersmith. 1956.
P : Angus McBean.

M : Pedro Asquini - A. Boero. D : Anton.
Nuevo Teatro, Buenos-Aires. 1955. P : Nan.



M-D : C. Tsingos. Gaîté Montparnasse, Paris.
1951. P : Bernand.

ANDROCLES AND THE LION

(1912)

M : Erwin Piscator. D : Noni Lichtveld. Haagsche
Comedie, Den Haag. 1953. P : Lemaire & Wennink.

PYGMALION
(1912-1913)

Gustav Knuth und Margaret Carl. M : Werner Kraut. D : Hannes Meyer. Schauspielhaus, Zürich. 1953. P : W.E. Baur.

Jean Marais et Jeanne Moreau. M-D : Jean Marais. Bouffes Parisiens. Paris. 1955. P : Bernand.

impossible à Shaw toute peinture vraie des rapports entre l'homme et la femme ?

CLUNES. - Ce mot « vraie » est délicat. Si vous voulez dire qui embrasse tout...

HALE. - (pensivement) - Les rapports entre l'homme et la femme devraient être des rapports qui embrassent tout.

CLUNES. - Calmez-vous ! Donc si « vrai » signifie « total et absolu », Shaw ressemble à tous les écrivains : sur les relations entre l'homme et la femme, il ne peut nous donner toute la vérité mais seulement sa vérité personnelle. Cette vérité personnelle était singulière, originale. Elle n'était pas malheureuse.

MANKOWITZ. - Moi, je pense à Candida. C'est bien l'héroïne la moins convaincante qu'un dramaturge ait jamais créée. Ses relations avec les deux hommes de la pièce sont absolument arbitraires, ennuyeuses, irritantes, privées de toute vérité. Candida est le type même des héroïnes de Shaw qui ressemblent presque toujours à des calculs inachevés. La raison m'en paraît très claire. Étant un homme, Shaw connaissait bien la part d'irrationnel qu'il y a chez les hommes. Chez les femmes, il la trouvait si formidablement bizarre qu'il ne sut jamais comment s'en approcher. Il n'essaya jamais d'établir vraiment la psychologie des femmes dans

Kenneth Williams and Siobhan McKenna. M : John Fernald. D : Paul Mayo. C : Michael Ellis. St Martin's Theatre, London. 1955. P : Houston Roger.

or irrelevant to any view of an ideal society.

CLUNES. I would say that he had ample equipment for dealing with the irrationalism of woman's passion—he most successfully prevented it from interfering with his work. He made his wife very happy—and was sufficiently irrational to allow her to make him so—in her own way. It may not have been a relationship that any of us here would have regarded as being *fully* rewarding. But it worked splendidly for him, for her—and for us. I don't think he was against passion, you know—I think his was an inevitable and necessary reaction against the Victorian sentimentalisation of passion—and all the disgusting waste that it led to. And how engagingly and wittily he wrote about that side of woman, which is (or was) —*or is*—a man-eater and threatens to stop a man getting his work done.

MANKOWITZ. For those of us who have had to face this problem, *Man and Superman*

notre société. Quant à savoir si ses relations personnelles avec les femmes furent heureuses, je ne m'en soucie pas. Je crois qu'elles n'auraient d'intérêt que dans leurs rapports avec son œuvre.

HALE. - Bon. Dans sa vie privée, la passion de Shaw pour les femmes se manifestait avant tout sur le papier. Oserai-je avancer que cette attitude colore ses pièces?

MANKOWITZ. - Oui, en effet, c'est très juste. Cela voudrait dire que durant sa vie Shaw n'était nullement armé pour rencontrer les passions irrationnelles de la femme. Shaw considère toute passion humaine, comme une chose déhoûtante et barbare, incompatible avec toute conception d'une société idéale.

CLUNES. - Moi, je dirais au contraire qu'il était largement armé ponr affronter l'irrationalisme féminin : il a su l'empêcher de déranger son travail. En outre, il a rendu sa femme très heureuse, et il était assez irrationnel pour permettre à celle-ci de le rendre heureux comme elle l'entendait. Ce sont des relations qu'aucun d'entre nous, sans doute, n'aurait jugées *pleinement* satisfaisantes, mais elles furent une réussite pour lui, pour elle — et pour nous. Voyez-vous, je ne crois pas qu'il ait été contre la passion. Je crois qu'il était, par une réaction inévitable, contre le sentimentalisme victorien et son écœurante profusion. Quel charme, quel esprit il sut apporter à décrire ce type de femme qui était — qui est encore — une mangeuse d'homme et qui empêche l'homme d'accomplir son travail !

MANKOWITZ. - Pour ceux d'entre nous qui ont dû affronter le problème, *L'Homme et le Surhomme* est une véritable Bible, délicieusement spirituelle. Mais en dehors de cette ingérence de la femme dans la vie, je doute que Shaw soit une autorité. Il n'a créé aucun

is a Bible, and a deliciously witty one. But outside that question of woman's interference, I don't really think that Shaw is a great authority. He has created no women believable in the round, with the possible exception of St. Joan.

HALE. We agree then that no play presents a man and a woman together to give us the joint polarity of the sexes?

personnage féminin qui ait de la vraisemblance. Sauf, peut-être, Sainte Jeanne.

HALE. - Et nous sommes d'accord pour constater qu'aucune pièce ne présente à la fois un homme et une femme pour nous donner une idée exacte de l'équilibre des sexes?

MANKOWITZ. - En effet, il ne réunit sûrement jamais un homme et une femme dans

SAINT JOAN
(1923)

Blanka Waleska et Ladislav Pesek. M : Jaromir Pleskot. D : Frantisek Troester. C : O. Simacek. Théâtre National de Prague, 1956.

Orna Porat et Joseph Millo. M : Joseph Millo. D : Teo Otto. Cameri Theatre, Tel Aviv 1952.

MANKOWITZ. Certainly he never puts man and woman together in a directly sexual situation. Shaw's ideal woman emerges as a Candida or a Vivie, from *Mrs. Warren's Profession.* She is always a woman who organises men for the general good, a managerial woman, which prevents close relationship with the man she is organising. Shaw anticipated the managerial revolution at the sexual level. In the Shavian managerial revolution, all the managers are women.

HALE. Shaw was certainly a contradiction. As you suggested, he was a serious philosopher who could descend to the level of the most clownish jokes. Yet there is one remarkable contradiction in his later years. This humanist and democrat Shaw had a paradoxical admiration for dictators such as Mussolini and Stalin. Can we explain that?

MANKOWITZ. In the terms of the Twentieth Congress...

CLUNES. (Unforgivably) It is about time you grew up then.

MANKOWITZ. (Firmly) In the terms of the Twentieth Congress, Shaw was himself an exponent of the vice and cult of the individual. Shaw's vanity, Shaw's conceit and Shaw's ambition to be a prophetic controversialist, had in them much elementary human weakness. This individualist cultism found a reciprocity in those other great Twentieth Century individuals, Mussolini and Stalin. Leaders such as these hold back a society; for a society cannot evolve freely if it is directed and controlled completely by any one limited individual. This limited individual, being human, must die in the end. Shaw, I think, deeply resented the fact that though he could see so many problems so clearly, and their solutions equally clearly, he too, being only human, must die. He presented this feeling in *Back to Methuselah.* Why should the great mind with the perceptive eyes close, like the small mind with the blind eyes? Shaw failed to construe the lesson implied in the fact that Bernard Shaw, like Mussolini and Stalin, was only a man.

CLUNES. The tragedy for humanity in the existence of Mussolini and Stalin is not that they must die, but that they lived. The tragedy for humanity where Shaw is concerned

une situation nettement « sexuelle ». La femme idéale de Shaw semble être une Candida ou une Vivie de *La Profession de Mme Warren.* C'est toujours une femme qui organise la vie des hommes pour le bien général, une directrice qui évite les relations trop personnelles. Shaw fut le prophète d'une certaine révolution dans laquelle les femmes dirigent tout.

HALE. - Autre question. Shaw était la contradiction incarnée. Vous l'avez suggéré, il était un philosophe sérieux qui pouvait s'abaisser jusqu'aux farces clownesques. Il existe une autre contradiction frappante durant ses dernières années. Ce Shaw humaniste et démocrate admirait paradoxalement des dictateurs comme Mussolini et Staline. Pouvons-nous l'expliquer?

MANKOWITZ. - Selon les termes du XX^{e} Congrès...

CLUNES. - (impitoyable). - Il est temps pour vous de sortir de l'enfance.

MANKOWITZ. - (ferme) - Selon les termes du XX^{e} Congrès, Shaw représentait lui aussi le vice et le culte de la personnalité. La vanité de Shaw, la suffisance de Shaw, l'ambition qu'avait Shaw d'être un polémiste et un prophète, tout cela constitue une faiblesse humaine élémentaire. Ce culte de la personnalité trouva son reflet dans ces autres personnalités individualistes du Vingtième Siècle, Mussolini et Staline. De tels chefs retiennent une société, puisqu'une société n'évolue pas librement si elle dépend entièrement d'un individu. Cet individu, toujours forcément imparfait, est homme et donc mortel. Je pense que Shaw ressentait cruellement ce fait : il pouvait envisager avec clarté tant de problèmes et découvrir avec la même clarté leurs solutions, et il était mortel! Il a développé ce sentiment dans *Le Retour à Mathusalem.* Pourquoi une vaste intelligence au regard pénétrant doit-elle s'éteindre tout comme une pauvre intelligence au regard borné? Shaw n'a pas su interpréter la leçon de ce fait que Shaw, comme Mussolini et Staline, n'était qu'un homme et devait mourir.

CLUNES. - Pour l'humanité, la tragédie avec Mussolini et Staline, n'est pas qu'ils aient dû mourir mais qu'ils aient vécu.

TOO TRUE TO BE GOOD (1931)

Hans Caninenberg, Edith Schneider und Johanna Wichmann.
M: Heinrich Koch. D: Jörg Zimmermann. Schlosspark-Theater,
Berlin. 1954. P: Ilse Buhs.

is not that Shaw lived, but that he died. His admiration for the dictators came from the assumption, out of his own good and saintly nature, that these dictators would be benevolent in practice as he was a benevolent dictator in thought.

MANKOWITZ. Yet the idea that any man can remain benevolent in a position of absolute power is inimical to the whole of the so-called Puritan streak that is a very valuable part of Shaw and the British intellectual tradition. He failed at the very last to read his lesson. It is one of the limitations that make Shaw human. This is why—to come back to where this conversation started—it is necessary for us to lift him off his pedestal for a moment, to examine his foundations. Let him remain a man and a great writer, not become a calcified institution.

Avec Shaw, la tragédie n'est pas qu'il ait vécu mais qu'il ait dû mourir. Il n'admirait les dictateurs que parce que sa propre nature, bonne et saine, l'incitait à croire qu'ils seraient bénéfiques dans leur action comme il avait été un dictateur bénéfique de la pensée.

MANKOWITZ. - Tout de même, l'idée qu'un homme puisse rester bienfaisant dans la toute-puissance est absolument inconciliable avec l'esprit puritain qui a marqué si fort Shaw et la tradition intellectuelle britannique. Shaw n'a pas su, vers la fin, comprendre sa propre leçon. C'est d'ailleurs une limite qui le rend humain. Aussi, pour en revenir à notre point de départ, faut-il que nous l'enlevions de son socle pendant un certain temps afin d'en examiner les fondations. Qu'il redevienne un homme et un grand écrivain, plutôt qu'une institution pétrifiée.

ALEC CLUNES

Actor and producer. Was for some years Director of the Arts Theatre. He will play leading rôles at Stratford upon Avon in the 1957 season.

LIONEL HALE

Dramatic critic and author of a number of plays. He frequently broadcasts on the theatre.

WOLF MANKOWITZ

Theatrical manager and dramatist. His play *The Bespoke Overcoat*, as a film, has won prizes at the Edinburgh and Venice Festivals.

ALEC CLUNES

Acteur et metteur en scène, il a dirigé longtemps l'Arts Theatre. Jouera les premiers rôles à Stratford sur Avon en 1957.

LIONEL HALE

Critique dramatique et auteur de nombreuses pièces. Il parle fréquemment du théâtre à la radio.

WOLF MANKOWITZ

Organisateur de spectacles et auteur dramatique. Le film tiré de sa pièce *The Bespoke Overcoat* a remporté des lauriers aux Festivals d'Edimbourg et de Venise.

THE CLASSICS OF TOMORROW

LES CLASSIQUES DE DEMAIN

LE XX^e siècle est suffisamment avancé déjà pour que nous puissions, avec un certain recul, juger de ses réussites artistiques. A trois critiques dramatiques nous avons donc posé la question suivante : « Parmi les auteurs dramatiques qui ont eu leur période créatrice entre 1918 et 1939, quels sont ceux dont les œuvres ont, à vos yeux, quelque chance de résister au temps et d'être considérées par nos petits-enfants comme faisant partie du panthéon dramatique? » C'est ce que nous appelons les classiques de demain. Sans prendre l'épithète « classique » dans le sens d'une certaine esthétique propre aux siècles précédents : notre but n'est pas de rechercher, par exemple, quels sont les auteurs français du XX^e siècle qui se rapprochent le plus des auteurs classiques du XVII^e siècle. Si nous abusons peut-être de l'épithète « classique », notre idée est néanmoins simple et claire : nous voulons essayer d'entrevoir quels sont les auteurs du XX^e siècle que l'on jouera encore au XXI^e siècle!

Et ce qui nous commande n'est pas pure spéculation intellectuelle. Plus pratiquement, nous voudrions esquisser pour les gens de théâtre un tableau des valeurs sûres du théâtre étranger moderne.

Cette délicate évaluation, trois éminentes personnalités ont bien voulu la tenter pour nous.

Siegfried Melchinger, docteur en philosophie de l'Université de Tübingen, critique dramatique au « Stuttgarter Zeitung », est l'auteur de *Theater der Gegenwart* (S. Fischer Verlag) et de *Modernes Welttheater* (Carl Schünemann Verlag).

Joseph Wood Krutch, longtemps critique dramatique à « The Nation » et professeur de littérature dramatique à l'Université de Columbia, est membre du New York Drama Critics Circle et collaborateur à « Theatre Arts ».

Robert Kemp, critique dramatique au « Monde », est président de l'Association Internationale de la Critique Théâtrale et membre de l'Académie Française.

THE 20th century is now sufficiently advanced for us to be able to judge, to a certain extent, its artistic successes.

We have therefore put the following question to three dramatic critics : " Among the playwrights whose period of creative activity took place between 1918 and 1939, which are those whose works, in your opinion, are likely to resist the passage of time and be regarded by our grandchildren as works of immortality ? "

This is what we mean by " classics of tomorrow ". Without using the epithet "classic" in the sense of a particular style belonging to an earlier century; our aim is not to seek, for instance, which French writers of the 20th century most nearly approach the classical writers of the 17th century. If this is perhaps a misuse of the word " classic ", our idea is nevertheless quite clear and simple : we wish to try to discover which are the dramatists of the 20th century who will still be performed in the 21st century!

In this we are not guided by purely intellectual considerations. We have a more practical wish—to sketch a broad outline of the more positive and lasting values of the modern theatre abroad.

Three eminent personalities have agreed to attempt this difficult task for us.

Siegfried Melchinger, Doctor of Philosophy of Tübingen University, dramatic critic of the " Stuttgarter Zeitung " is the author of *Theater der Gegenwart* (S. Fischer Verlag) and *Modernes Welttheater* (Carl Schünemann Verlag).

Joseph Wood Krutch, for many years dramatic critic of " The Nation " and Brander Matthews Professor of Dramatic Literature at Columbia University is a member of the New York Drama Critics Circle and a regular contributor to " Theatre Arts " magazine.

Robert Kemp, dramatic critic of " Le Monde ", is Chairman of the International Association of Theatre Criticism and a member of the French Academy.

GERMAN SECTION
I
DOMAINE GERMANIQUE

GERMAN criticism is often directed, and with strong feeling, against the failings of the post-war generation in the field of literature, particularly dramatic literature. After such a long period of constraint how is it that one finds so few new ideas, no revolutionary movement, no *avant-garde* experiments no joy of writing under the sign of this new-found liberty? And to recall the period which immediately followed the first world war, what energy, what a hurricane swept the stage, overthrowing barriers and conventions, what a harvest of ideas!

Once more we Germans have been feeble enough to throw the veil of sentimentality or of resentment over reality. It is certain that the generation which set to work after the last world war has disappointed the older ones, but it is perhaps inopportune to remind them of the production which followed the 1914-1918 war, and this for two reasons :

First, because the movement which then convulsed our literature —and that of many other countries—had its beginnings long before the first world war. It had its source in the plastic arts of about 1905, in the followers of Nolde, Heckel, Schmidt-Rotluff, and it was connected with the revolutionary manifestation of the « Blue Cavalier » by Franz Marc (1911). In music, Busoni, Schönberg and Alban Berg were preaching the new gospel. And from 1910 on, in the literary world, all the important bastions were in the hands of the younger generation.

In the theatre we should remind ourselves of *Die Hose* (The Trousers) by Carl Sternheim (1911), *Der Bettler* (The Beggar) by Reinhard Johannes Sorge (1912), *Offiziere* (Officers) by Fritz von Unruh (1911), *Der Tote Dag* (The Dead Day) by Barlach (1912), *Bürger Schippel* (Citizen Schippel), by Sternheim (1912), *Die Bürger von Calais* (The Citizens of Calais), by Kaiser (1913), *Louis Ferdinand* by Von Unruh (1913), *Der Sohn* (The Son) by Hasenclever (1914). The watch-word was «expressionism ». The *avant-garde* review

LA critique allemande s'est penchée maintes fois, et avec passion, sur les défaillances de la génération d'après guerre dans le domaine de la littérature et singulièrement de la littérature dramatique. Après une si longue contrainte, comment se fait-il que l'on trouve si peu d'idées neuves, aucun élan révolutionnaire, aucune tentative d'avant-garde, aucune joie d'écrire sous le signe de la liberté retrouvée? Et de rappeler la période qui suivit immédiatement la première guerre mondiale : quel dynamisme, que d'ouragans balayant les plateaux, culbutant barrières et conventions, que d'apports de tous genres!

Une fois de plus, nous autres Allemands, nous avons eu la faiblesse de jeter sur la réalité le voile de la sentimentalité et du ressentiment. S'il est certain que la génération qui se mit au travail après la dernière guerre a déçu les anciens, il n'en est pas moins inopportun de lui rappeler sans cesse la production qui suivit 1914-1918. Et ceci pour deux raisons :

D'abord, parce que le mouvement qui bouleversa alors notre littérature — et celle de bien d'autres pays — avait débuté longtemps avant la première guerre mondiale. Il était né dans l'art plastique aux environs de 1905, dans l'entourage de Nolde, Heckel, Schmidt-Rotluff, et s'était joint à la manifestation révolutionnaire du « Cavalier Bleu» de Franz Marc (1911). En musique, Busoni, Schönberg et Alban Berg avaient proclamé le nouvel évangile. Et, en littérature, tous les bastions importants étaient aux mains des jeunes, dès 1910. Rappelons, dans le domaine du théâtre, *Die Hose* (Le Pantalon). de Carl Sternheim (1911), *Der Bettler* (Le Mendiant), de Reinhard Johannes Sorge (1912), *Offiziere* de Frits von Unruh (1911), *Der Tote Tag* (Le Jour mort), de Barlach (1912), *Bürger Schippel* (Le Citoyen Schippel), de Sternheim (1912), *Die Bürger von Calais* (Les Bourgeois de Calais), de Kaiser (1913), *Louis Ferdinand* de von Unruh (1913), *Der Sohn* (Le Fils), de Hasenclever (1914). Le

«Die Aktion» opened its campaign in 1911.

Secondly, the whole of this movement, borne along by an exultation which we lack today, has sunk into oblivion. It is in our memory, which transforms everything, that we rediscover the excitement which seized young people in the presence of the ten or fifteen new plays of each season. But if one asks oneself calmly what has become of the works which caused all this agitation one discovers with amazement that there remains practically nothing.

You can believe me when I say that each of the following titles were considered in their day as being rather like beacon lights : *Gas* by Kaiser, *Die Verführung* (The Seduction) by Kornfeld. *Die Entscheidung* (The Decision) by Hasenclever, *Brand im Opernhaus* (Fire at the Opera) by Kaiser, *Wahnschaffe* by Lauckner, *Die Wandlung* (The Transformation) by Toller, *Orpheus* by Kokoschka, *Platz* by Unruh, *1920* by Tagger (later called Bruckner), *Der Spiegelmensch* (The Man in the Mirror) by Werfel, *Man and the Masses* by Toller, *Trommeln in der Nacht* (Drums in the Night) by Brecht, *Der Arme Conrad* by Friedrich Wolf and *Die Katalaunische Schlacht* by Bronnen.

A few of these names are still known today but never by the plays which date from that period. Hasenclever, in any case, soon devoted himself to simple divertissement with *Napoleon greift ein* (Napoleon Intervenes), *Ein Besserer Herr* (A Perfect Gentleman), *Ehen werden im Himmel geschlossen* (Marriages are made in Heaven) — it is by such plays as these that the most controversial figure amongst our expressionists has survived in the theatre. One has sometimes attempted to restore Sternheim with *Die Hose*, *Snob*, *Bürger Schippel*. There was also a revival of Georg Kaiser, which already appears to be finished, but it was based on his post-expressionist productions, on *Kolportage* (Hawking) above all, and the numerous plays which he wrote in exile in Switzerland. Amongst these only *The Soldier Tanaka* achieved any success. Fritz von Unruh turned away from the theatre in disgust, for not one of his later dramas—apart from *Wilhelmus von Oranien*—was understood by the public.

mot d'ordre était « expressionnisme ». La revue d'avant-garde « Die Aktion » ouvre sa campagne en 1911.

En second lieu : tout ce mouvement, porté par une exaltation qui nous échappe aujourd'hui, a sombré dans l'abîme. C'est à travers le souvenir, qui transfigure tout, que l'on retrouve l'émotion qui bouleversait la jeunesse, devant les dix ou quinze nouvelles pièces de chaque saison. Mais si l'on se demande froidement ce qu'il est advenu des œuvres qui ont provoqué toute cette agitation, on découvre avec stupeur qu'il n'en reste pour ainsi dire rien.

Vous pouvez m'en croire, chacun des titres que je vais citer était considéré alors comme une sorte de fanal : *Gas* de Kaiser, *Die Verführung* (La Séduction), de Kornfeld, *Die Entscheidung* (La Décision), de Hasenclever, *Brand im Opernhaus* (Incendie à l'Opéra), de Kaiser, *Wahnschaffe* de Lauckner, *Die Wandlung* (Le Changement), de Toller, *Orpheus* de Kokoschka, *Platz* de Unruh, *1920* de Tagger (plus tard Bruckner), *Der Spiegelmensch* (L'Homme-Miroir), de Werfel, *Masse Mensch* de Toller, *Trommeln in der Nacht* (Tambours dans la Nuit), de Brecht, *Der Arme Conrad* de Friedrich Wolf, *Die katalaunische Schlacht* de Bronnen.

Quelques-uns de ces noms restent connus aujourd'hui, mais ce n'est jamais par les pièces qui datent de cette époque. Hasenclever d'ailleurs n'avait pas tardé à se consacrer au simple divertissement : *Napoleon greift ein* (Napoléon intervient), *Ein besserer Herr* (Un Monsieur comme-il-faut), *Ehen werden im Himmel geschlossen* (Les Mariages se font au Ciel), — c'est avec de telles pièces que le plus discuté de nos expressionnistes se survit au théâtre. On a tenté parfois de remettre Sternheim à l'affiche, avec *Die Hose*, *Snob*, *Bürger Schippel*. Il y eut aussi une résurrection Georg Kaiser, qui semble d'ailleurs déjà révolue, mais elle était basée sur sa production post-expressionniste, sur *Kolportage* surtout, et les nombreuses pièces qu'il écrivit en exil, en Suisse. Parmi celles-ci, seul *Soldat Tanaka* obtint quelque succès. Fritz von Unruh se détourna du théâtre avec amertume, car aucun de ses derniers

All this is the more remarkable because, at the same time, our expressionist painters and sculptors have experienced a surprising return to favour, in the international art world. But it would be absurd to expect as much from literature. Values have been radically revised, transforming perspectives. One remarks that the new orientation owes nothing to the great revolutionaries but to some of their contemporaries, hardly known in their time. It is here that we should mention Kafka. He only wrote once for the theatre, very early on, when he was under the influence of the Habima theatre. Both the production of his novels on the stage undertaken by André Gide and Jean-Louis Barrault and completed by Max Brod with *Amerika* (Zürich, 1957), is the most memorable example of survival that we could give. Kafka is a classic. We cannot tell whether he will continue to be performed. But what is quite certain is that our present generation of dramatists as a whole have come under his influence. For the special aspect of our poetic drama lies in the destruction of the traditional scenic world, which corresponds in Kafka with the destruction of the world of reality. This conception has led our theatre into the *impasse* from which today it is with difficulty beginning to emerge.

What is no less surprising is that many dramatists, found at the opposite extreme of the expressionist movement, have become classics. I still remember very well the first performance of *Dorothea Angermann* by Gerhart Hauptmann. When the venerable poet with the white locks, a writer with a world-wide reputation and a Nobel prize winner, appeared on the stage, the younger members of the audience greeted him with whistles and hisses—and I whistled with them... We found it inexcusable to be offered a naturalistic play—and therefore reactionary! But *Dorothea Angermann* has been revived and will be revived again. The work of Hauptmann has not entirely escaped from the back-wash of history; it is its romanticism, chiefly, which no longer appeals to us; but it is so rich in invention and humanity that year after year we discover « new» Hauptmanns. The most sensational event

drames — sauf *Wilhelmus von Oranien* — ne fut compris par le public.

Tout cela est d'autant plus remarquable que, dans le même temps, nos peintres et nos sculpteurs expressionnistes connaissent un étonnant regain de faveur dans l'art international. Mais il serait absurde d'en attendre autant de la littérature. La revision des valeurs est faite, transformant radicalement les perspectives. On constate notamment que l'orientation la plus récente ne doit rien aux grands révolutionnaires, mais à certains de leurs contemporains, à peine connus de leur temps. C'est ici qu'il faut nommer Kafka. Il n'a écrit qu'une seule fois pour le théâtre, et très tôt, sous l'influence du théâtre Habima. Mais la mise à la scène de ses romans, entreprise par André Gide et Jean-Louis Barrault et achevée par Max Brod avec *Amerika* (Zurich, 1957), est le plus mémorable exemple de survivance que nous puissions donner. Kafka est un classique. On ne peut savoir s'il restera joué. Mais ce qui ne fait aucun doute, c'est que notre actuelle génération d'auteurs dramatiques dans son ensemble subit son influence. Car l'aspect particulier de notre théâtre poétique est dans la destruction du monde scénique traditionnel, ce qui correspond chez Kafka à la destruction du monde du réel. Cette conception a conduit notre théâtre dans l'impasse d'où il ressort à grand-peine aujourd'hui.

Ce qui n'est pas moins étonnant, c'est que beaucoup d'auteurs, qui se trouvaient aux antipodes du mouvement expressionniste, sont devenus des classiques. Je me souviens fort bien encore de la première de *Dorothea Angermann* de Gerhart Hauptmann. Lorsque le vénérable poète aux cheveux blancs, auteur de réputation mondiale, lauréat du Prix Nobel, apparut sur la scène, les jeunes l'accueillirent par une bordée de sifflets — et je sifflais avec eux... Nous trouvions inadmissible qu'on nous présentât une pièce naturaliste, donc réactionnaire ! Mais *Dorothea Angermann* a éte reprise, et elle sera reprise encore. L'œuvre de Hauptmann n'est pas sortie sans dommage des remous de l'histoire; c'est surtout son romantisme qui ne nous touche plus; mais elle est si riche d'invention et d'humanité que, d'année en année,

of recent years has been a revival of *Rats*, of which the performance in 1918 was a failure. Nowadays it is one of the most frequently performed plays and has even provided the scenario for a film. The same can be said of *Biberpelz* (The Beaver Coat), which has become a classic amongst comedies. *Kollege Crampton*, *Rose Bernd*, *Fuhrmann Henschel* (Drayman Henschel) and *Vor Sonnenuntergang* (Before Sunset) offer actors leading rôles of great breadth. The Cycle of Atrides, one of his later works, has not yet made a reappearance. On the other hand we have seen the first performance of *Magnus Garbe*, the performance of which was forbidden by the author himself in consideration for the Church and for fear that the play might be exploited by Hitler. The third act, which attains to the beauty of the scene with Gretchen in prison, of *Faust*, shows us that it is not the fact of belonging to such and such a style which ensures that a work shall become a classic, but its poetic quality.

There is also Hofmannsthal. His poetry, like that of George and of Rilke, belonged to those who the Expressionists attacked the most violently. Nevertheless, he has easily survived. Not only in opera, thanks to Richard Strauss, but also in the theatre through his comedies; *Der Schwierige* (The Fastidious Man), *Der Unbestechliche* (The Incorruptible), *Christinas Heimreise* (The Return of Christina), and through the mystic and profound work of recent years *Der Turm* (The Tower) : this holds the same place, in our country, in Christian theatre, that *The Satin Slipper* does in France. With regard to Christian drama, Max Mell, another friend of Hofmannsthal should be mentioned who has just given us, with his *Joan of Arc* (and in spite of Claudel's *Jeanne au Bûcher*), the first acceptable Christian dramatisation of the problem of the unrecognised saint. It is quite wrong to classify Mell with the small experimental theatres. His *Apostelspiel* (Apostles) and his *Nachfolge Christi Spiel* (Imitation of Christ) appear but infrequently in the big theatres, but they have always been successful.

We should also add to this group a dramatist of quite another order but whose Vien-

nous découvrons de « nouveaux » Hauptmann. L'événement le plus sensationnel des dernières saisons fut une reprise des *Rats* dont la création, en 1910, fut un échec. Actuellement, elle est une des pièces les plus jouées et elle a même fourni le scénario d'un film. Il en est de même du *Biberpelz* (Le Manteau de Castor), devenu un classique de la pièce comique. *Kollege Crampton*, *Rose Bernd*, *Fuhrmann Henschel* (Le Voiturier Henschel), *Vor Sonnenuntergang* (Avant le Coucher du Soleil), offrent aux comédiens des « premiers rôles » d'envergure. Le Cycle des Atrides, œuvre des dernières années, n'a pas encore fait sa réapparition. Par contre, nous avons vu la première de *Magnus Garbe*, un drame dont l'auteur lui-même avait interdit la représentation, par considération pour l'Église et dans la crainte de voir la pièce exploitée par Hitler. Le troisième acte, qui atteint à la beauté de la scène de Gretchen en prison, de *Faust*, nous démontre que ce n'est pas l'appartenance à tel ou tel style, mais la qualité poétique qui assure le classicisme d'une œuvre.

Il y a aussi Hofmannsthal. Sa poésie, de même que celle de George et de Rilke, fut de celles qu'attaquèrent le plus violemment les expressionnistes. Pourtant, il a survécu sans peine. Non seulement à l'opéra, grâce à Richard Strauss, mais aussi au théâtre, grâce à ses comédies, *Der Schwierige* (Le Difficile), *Der Unbestechliche* (L'Incorruptible), *Cristinas Heimreise* (Le Retour de Cristina), et à l'œuvre mystique et profonde de ses dernières années, *Der Turm* (La Tour) : elle tient chez nous, dans le théâtre chrétien, la même place que *Le Soulier de Satin* en France. En ce qui concerne le théâtre chrétien, il faut citer encore un ami de Hofmannsthal, Max Mell, qui vient de donner, avec sa *Jeanne d'Arc* — et ce malgré la *Jeanne au Bûcher* de Claudel — la première dramatisation chrétienne acceptable du problème de la sainte non reconnue. C'est bien à tort que l'on classe l'œuvre de Mell dans le théâtre pour amateurs. Son *Apostelspiel* (Jeu des Apôtres) et son *Nachfolge Christi Spiel* (Jeu de l'Imitation du Christ) n'apparaissent que sporadiquement sur les grandes scènes, mais y ont toujours connu le succès.

Nous devons ajouter encore à ce groupe un

nese origin brings him close to Hofmannsthal and Mell : Arthur Schnitzler. He also seemed to have been eclipsed by Expressionism. But many of his plays have come down to us, not only light-hearted ones like *Anatol* but also his « dramas of ideas » like *Professor Bernhardi* which deals with anti-semitism or the charming Viennese elegy *Liebelei*. *Der Reigen* (Hands Around) only survives today as a film; but the time is approaching when the heirs of Schnitzler must lift the ban imposed by the author himself and produce this ingenious play on the stage.

Since we are now in Vienna, let us quote the names of Lernet-Holenia, whose *Ollapotrida* and *Glastüren* (Glass Doors), two comedies of about 1920, are still played from time to time; and of Oskar Kokoschka, the artist now living in Salzburg, who has just officially announced his return to the theatre. One remembers how, like Ernst Barlach, Kokoschka wrote in his youth a certain number of dramas, mostly with a mystic tendency. Finally one should not forget the revivals, generally well received, of the plays of Karl Kraus, essayist and pamphleteer and author of *Die letzten Tage der Menschheit* (The Last Days of Humanity) which recalls the « danses macabres ». It is quite recently with *Die Schwärmer* (The Fanatics) that Robert Musil has been discovered, a dramatist who has since attained an international reputation.

Now for a word about the « théâtre de boulevard ». Its conventional rôle condemns it to a minor place in German national production. This is why we have been inundated with English, French and Hungarian successes dating from 1920 to 1930 : Verneuil, Sacha Guitry, Coward, Maugham, Molnar etc. One should mention in particular all the comedies of Curt Goetz, the Swiss.

But I am anxious to arrive at the main factors in the evolution of the theatre. These factors belong to theatre throughout the world. Little by little we are re-establishing contact with the universe, not without having to overcome a certain amount of hysteria. We have wanted to make up impetuously for time lost in Hitler's prison and the result has been a veritable racing tide of drama. We have seen, pêle-mêle all the French,

auteur d'un tout autre ordre, mais que son origine viennoise rapproche étroitement de Hofmannsthal et de Mell : Arthur Schnitzler. Lui aussi semblait avoir été tué par l'expressionnisme. Mais nombre de ses pièces nous sont revenues, et non seulement des pièces gaies comme *Anatol*, mais aussi des pièces à thèse comme *Professor Bernhardi* qui traite de l'antisémitisme, ou la charmante élégie viennoise *Liebelei* (Amourette). *Der Reigen* (La Ronde) ne revit actuellement que sous la forme d'un film; mais le temps est proche où les héritiers de Schnitzler devront lever l'interdiction, décidée par l'auteur lui-même, de représenter sur une scène cette pièce géniale.

Puisque nous en sommes à Vienne, citons encore les noms de Lernet-Holenia, dont *Ollapotrida* et *Glastüren* (Portes de Verre), deux comédies des environs de 1920, se trouvent de temps à autre encore à l'affiche et d'Oskar Kokoschka, le peintre qui vit actuellement à Salzbourg et qui vient d'annoncer officiellement son retour au théâtre. On se souvient que, de même qu'Ernst Barlach, Kokoschka écrivit dans sa jeunesse un certain nombre de drames, pour la plupart de tendance mystique. Enfin, il ne faut pas oublier les reprises, généralement bien accueillies, des pièces de Karl Kraus, essayiste et pamphlétaire, auteur de *Die Letzten Tage der Menschheit* (Les derniers Jours de l'Humanité), qui rappellent les danses macabres. C'est tout récemment que se révéla, avec *Die Schwärmer* (Les Fanatiques), Robert Musil, un auteur qui a acquis depuis une réputation mondiale.

Mais j'ai hâte d'en arriver aux faits essentiels de l'évolution théâtrale. Ces faits appartiennent au théâtre mondial. Petit à petit, nous reprenons contact avec l'univers, non sans avoir dû surmonter une certaine hystérie. Nous avons voulu impétueusement rattraper le temps perdu dans la geôle hitlérienne et il en est résulté un véritable raz de marée théâtral. Nous avons connu pêle-mêle toute la production française, anglaise et américaine : *Les Mouches* voisinaient avec *Meurtre dans la Cathédrale*, *Notre petite Ville* succédait à *Noces de Sang*, etc.

Les grandes lignes commencent seulement

English and American productions; *Les Mouches* (The Flies) side by side with *Murder in the Cathedral*, *Our Town* following upon *Blood Wedding*, etc.

The main lines are only beginning to emerge, allowing us a glimpse of the evolution which has taken place, from Ibsen to Brecht and Anouilh. For Ibsen, persistently ignored by critics since his death fifty years ago, continues to live on. Not one season goes by without one of his plays being performed. Wilde, meanwhile, seems to be declining. Bernard Shaw remains firm. And now one can see a surprising renaissance taking place : Strindberg and Pirandello are beginning to regain their former position! But what about Wedekind? The 90th anniversary of his birth provided a favourable opportunity for an attempt to revive his works, but these seem to have met with failure. Only the *Marquis of Keith* survives. An attempt to bring the *Lulu* series up to date miscarried. A fault has been revealed which will always prevent a dramatist like Wedekind from becoming a classic : the fragmentary nature of his work. Wedekind was too idealistic, too provocative, too much of an improviser, to bother with problems of form. Not once did he attempt to revise his form, like O'Neill who is considered in Germany as one of the foremost classics of the modern theatre. This is not so much because of his experimental plays like *The Great God Brown* and *Strange Interlude* (even though these are still performed) but by his great tragedy *Mourning Becomes Electra* and to the fine achievements of his later years, *A Moon for the Misbegotten* and *The Iceman Cometh.*

O'Neill's success in our theatres can only be compared to that of Giraudoux. His work we like without reserve. Even his strange posthumous play *Pour Lucrèce*, to which our greatest actors and producers have devoted all their skill. What is it about Giraudoux which appeals to us? Certainly not the fact that he wrote *Siegfried*, the only one of his plays which is never performed in Germany; but really the release from reality towards the poetic, a proceeding which is truly classic; the strange but appealing charm which *Cantique des Cantiques* (Song of Songs)

à se dégager et permettent d'entrevoir l'évolution qui va d'Ibsen à Brecht et à Anouilh. Car Ibsen, que la critique s'obstine à ignorer depuis sa mort, il y a cinquante ans, continue de vivre. Il n'est point de saison qui ne voie jouer une de ses œuvres. Tandis que Wilde semble aller vers son déclin, Bernard Shaw reste inébranlable. Et voici que se dessine une renaissance étonnante : Strindberg et Pirandello viennent reprendre leur place de jadis ! Mais que se passe-t-il pour Wedekind? Favorisées par le 90e anniversaire de sa naissance, les tentatives de résurrection de son œuvre semblent avoir abouti à un échec. Seul le *Marquis de Keith* se maintient à l'affiche. Une tentative de rajeunissement de la série des *Lulu* a fait long feu. Un défaut se révèle qui empêchera toujours un auteur comme Wedekind d'accéder au classicisme : la nature fragmentaire de son œuvre. Wedekind était trop idéaliste, trop provocant, trop improvisateur pour s'attarder à des problèmes de forme. Pas une seule fois il n'a tenté de renouveler sa forme, comme un O'Neill, considéré en Allemagne comme un des tout premiers classiques du théâtre moderne. Et ce, grâce non pas tant à ses pièces expérimentales comme *The Great God Brown* et *Strange Interlude* (bien qu'on les joue à nouveau) mais à sa grande tragédie *Mourning Becomes Electra* et aux admirables pièces de ses dernières années *A Moon for the Misbegotten* et *The Iceman Cometh.*

Le succès d'O'Neill sur nos scènes n'est comparable qu'à celui de Giraudoux. Celui-là, nous l'aimons; nous l'aimons sans réserve. Et même son étrange œuvre posthume *Pour Lucrèce* à laquelle nos plus grands acteurs, nos plus habiles metteurs en scène ont consacré le meilleur de leur talent. Qu'est-ce donc qui nous attire dans Giraudoux? Certainement pas le fait qu'il ait écrit *Siegfried*, la seule de ses pièces qui ne soit jamais jouée en Allemagne, mais bien ce franchissement de la réalité vers l'éternel poétique, démarche vraiment classique, le charme pour nous à la fois étranger et attrayant du *Cantique des Cantiques*, l'esprit de *La Guerre de Troie*, la mélancolie d'*Électre* ou le délicieux parisianisme de *La Folle de Chaillot.*

J'en arrive maintenant au point que nous

holds for us; the spirit of *La Guerre de Troie* (Tiger at the gates); the sadness of *Electra* or the delicious Parisian flavour of *The Madwoman of Chaillot.*

I have now come to the point which we ourselves have reached in the great evolution of the modern theatre, which will enable us to regain, gradually, that « voix au chapitre » which we had lost through our own fault.

First of all there is Carl Zuckmayer. In Germany he has already become a classic in his lifetime. His plays, banned by Hitler, have now met with undisputed success, *The Captain of Köpenick* in particular which is bound to go far beyond our frontiers and enter into theatre history as a model piece of reporting which attains to poetic levels. But there are also the plays which have the charm of Volkslied—*Fröhlicher Weinberg* (The Joyful Vineyard), *Katherina Knie, Schinderhannes*—all dating from before 1933. Zuckmayer, who became an American citizen, showed his limitations in some of his post-war productions after he had achieved a sensational success with *The Devils' General.* But we still base great hopes on him, particularly now that Brecht is no longer with us.

Bertolt Brecht is the only man in our generation who may perhaps one day become a classic of world theatre. A man of our generation : for both Zuckmayer and Brecht were devoted to Expressionism only to abandon it later with a sharp *volte-face.* Bruno Frank, Alfred Neumann, Friedrich Wolf, H.J. Rehfisch, Erich Kästner, Leonhard Frank, Julius Hay, W.E. Schäfer, Odön von Horvath all belong to this generation and Arnold Bronnen too, who spoilt his chances just as Richard Billinger did. Also to this generation belongs Ferdinand Bruckner, already mentioned under the name of « Theodor Tagger » who broke away from Expressionism to devote himself to a documentary like *Der Verbrecher* (The Malefactor) or to historic drama with *Elizabeth of England,* the only play to survive the cataclysm.

But Bertolt Brecht remains the greatest name. In citing him we must try and keep calm. For us this is not easy because he lived and worked in East Berlin; because he thought he ought to barter with Communism

avons atteint nous-mêmes dans la grande évolution du théâtre moderne, et qui nous fait regagner, petit à petit, cette « voix au chapitre » que nous avions perdue par notre propre faute.

Voici tout d'abord Carl Zuckmayer. De son vivant déjà, il est pour nous un « classique ». Ses pièces, interdites par Hitler, nous sont revenues avec un succès indiscutable, notamment ce *Capitaine de Köpenick* qui devrait franchir largement nos frontières et entrer dans l'histoire du théâtre comme le modèle d'un reportage se haussant jusqu'au plan poétique. Mais il y a aussi des pièces aux allures de « Volkslied », *Fröhlicher Weinberg* (Le Joyeux Vignoble), *Katharina Knie, Schinderhannes,* qui datent toutes d'avant 1933. Zuckmayer, qui est devenu Américain, a révélé ses limites dans quelques œuvres de sa production d'après guerre, après le succès sensationnel du *Général du Diable.* Mais nous fondons toujours sur lui de grands espoirs, maintenant surtout que Brecht n'est plus.

Bertolt Brecht est le seul homme de notre génération qui soit peut-être appelé un jour à devenir un classique du théâtre mondial. Un homme de notre génération : car tous deux, Zuckmayer et Brecht, ont sacrifié à l'expressionnisme, pour l'abandonner plus tard par une énergique volte-face. A cette génération appartiennent de même Bruno Frank, Alfred Neumann, Friedrich Wolf, H.J. Rehfisch, Erich Kästner, Leonhard Frank, Julius Hay, W.E. Schäfer, Odön von Horvath, mais aussi Arnold Bronnen, qui a ruiné sa chance tout comme Richard Billinger. A cette génération appartient aussi Ferdinand Bruckner, déjà mentionné sous le nom de « Theodor Tagger » et qui a quitté l'expressionnisme pour s'adonner à un reportage comme *Der Verbrecher* (Le Malfaiteur) ou au drame historique avec *Elisabeth d'Angleterre,* la seule pièce qui ait survécu aux catastrophes.

Mais le grand nom reste celui de Bertolt Brecht. En le citant, nous devons garder la tête froide. Cela ne nous est pas facile, parce qu'il a vécu et œuvré à Berlin-Est, parce qu'il a cru devoir acheter au communisme la scène sur laquelle il a pu réaliser ses conceptions théâtrales et parce qu'enfin, le 17 juin 1954, jour de l'incroyable soulèvement, il a

U OF I
LIBRARY

for the stage on which he could carry out his theatrical ideas; and finally because, on June 17th 1954, the day of the extraordinary uprising, he signed a declaration which to us seems inexcusable. Now that by his testament he has declined all official honours as State Poet and holder of the Stalin Prize, we would like to believe that it is not just pure chance that, since his return in 1948, he wrote nothing, apart from some verses, in his villa in East Berlin...

But this is another question. What matters is that today his *Fourpenny Opera* has again, for the second time, been an event in the theatrical world, and that the plays he wrote in exile are beginning to make conquests, not only on our own stages, but throughout the world, *Mother Courage*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Good Woman of Setzuan*, *Galileo-Galilei* (made in Hollywood by Charles Laughton), *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *The Case of Lucullus*—so many plays which are now being performed everywhere. Ionesco has recently protested against the tendency of critics to support Brecht's theories and so be unjust to contemporary productions. We do not attach much importance to theories, either, we have seen ourselves how, in spite of and in opposition to the theories, Brecht's Berlin company have given productions of a classical purity like that of *The Caucasian Chalk Circle*.

Brecht was a poet. His contribution is made up of many impulses. One of them is related to the « musée imaginaire » for Brecht has restaged and modernised elements borrowed from the oldest traditions, from the Greek, Chinese and Baroque theatre. On the other hand he seeks to re-establish that essential truth of the theatre : illusion is false and semblance is true. Therefore it is not the « let's pretend » but the acting, the reality of the acting, which is the essence of theatrical truth. Similarly a new impulse is being felt everywhere in dance and pantomime. In this Brecht is a precursor. And it is his name which comes first to mind when we think of those of our dramatists who may perhaps become classics.

signé une déclaration que nous considérons comme inexcusable. Maintenant que, par son testament, il a décliné tous les honneurs officiels en tant que poète d'État et lauréat du Prix Staline, nous voudrions croire que ce n'est pas un pur hasard si, depuis son retour en 1948, plus aucune pièce (en dehors de quelques vers) ne fut écrite par lui, dans sa villa de Berlin-Est...

Mais ceci est une autre question. Ce qui importe, c'est qu'aujourd'hui encore son *Opéra de Quat'Sous* est devenu pour la deuxième fois un événement théâtral, et que ses pièces écrites en exil commencent à faire la conquête, non seulement de nos scènes, mais du reste du monde. *Mère Courage*, *Le Cercle de Craie Caucasien*, *La Bonne Ame de Se-Tchouan*, *Galileo Galilei* (créé à Hollywood pour Charles Laughton), *Monsieur Puntila et son Valet Matti*, *Le Procès de Lucullus*, autant de pièces que l'on se met à jouer partout. Ionesco s'est élevé récemment contre la tendance de la critique à se rallier aux théories de Brecht et à se montrer ainsi injuste envers la production contemporaine. Nous non plus, nous n'attachons pas beaucoup d'importance aux théories. Nous avons pu constater nous-mêmes comment, malgré et à l'encontre des théories, ont été réalisées par la compagnie berlinoise de Brecht des mises en scène d'une pureté classique comme pour *Le Cercle de Craie Caucasien*.

Brecht était un poète. Son apport est fait d'impulsions multiples. L'une d'elles tient du musée imaginaire : Brecht a re-théâtralisé et rendu modernes des éléments empruntés aux plus vieilles traditions, au théâtre antique et chinois, et baroque. D'autre part, il cherche à rétablir cette vérité essentielle du théâtre : l'illusion est mensonge et l'apparence est vérité. Ce n'est donc pas le « comme si », mais le jeu, la réalité du jeu qui constitue la vérité théâtrale. La parabole nous revient dans la mesure même où la danse et la pantomime reprennent partout un nouvel essor. C'est ici que Brecht est un précurseur. Et c'est lui qui se présente en tête, lorsque nous pensons à ceux de nos auteurs qui ont des chances de devenir classiques.

SIEGFRIED MELCHINGER

ENGLISH SECTION

II

DOMAINE ANGLAIS

THOSE of us who followed the theatre-between-wars had the impression—in some way quite justified—that we were watching one of the great epochs in the theatre. Those of us who watched it from the United States seemed to ourselves especially fortunate.

Europe had already known the first flowering of the Modern Drama. Ibsen was accepted as a classic and Shaw was becoming one. Strindberg, Hauptman (and a dozen who now seem lesser) had helped make up a body of dramatic literature whose whole tone and spirit represented something new, not only in the world of the theatre, but in the intellectual world as well. And though the United States had not previously had any part in all this, though it had never previously produced any dramatic literature which the Americans themselves—much less Europe—took seriously, we seemed suddenly to be coming to life. Our participation in the war arrested the development, but as soon as the war was over progress was accelerated. It seemed almost as though the modern movement had exhausted itself in Europe (there were no more Ibsens or Shaws on the horizon) but was about to enter here upon a second blooming.

O'Neill was the first American dramatist ever to enjoy any international vogue. Even *Abie's Irish Rose* and such entertainments as *Broadway* drew enthusiastic European audiences. Thus Europe seemed to be looking to us for both great plays and for everyday commercial successes. Even France—less hospitable than Germany and Central Europe—was not unimpressed, and I remember vividly having M. Gémier say to me in 1930, « New York and Moscow are today the only cities where the theatre is really interesting ».

From our own point of view the indisputable minimum truth seemed to be that our

CEUX d'entre nous qui ont suivi la vie du théâtre entre les deux guerres ont eu l'impression — tout à fait justifiée dans un certain sens — qu'ils assistaient à une grande époque. Ceux d'entre nous qui l'observaient des États-Unis paraissaient particulièrement favorisés.

L'Europe, elle, avait déjà connu le premier achèvement du théâtre moderne. Ibsen était entré dans les classiques, Shaw en devenait un. Strindberg, Hauptmann et une douzaine d'autres (mais le temps en a déjà réduit le nombre) avaient constitué une génération dramatique dont l'esprit et le style représentaient une nouveauté, non seulement dans la vie théâtrale mais dans la vie intellectuelle en général. Et quoique les États-Unis n'eussent pris aucune part à ce mouvement, quoiqu'ils n'eussent pas encore engendré une littérature dramatique que les Américains prissent au sérieux, nous paraissions brusquement nous éveiller.

La participation de l'Amérique à la première guerre arrêta cet élan qui reprit et s'accéléra dès la fin du conflit, un peu comme si nous entrions dans une seconde efflorescence au moment où le mouvement moderne s'épuisait en Europe : il n'y avait plus d'Ibsen ou de Shaw à l'horizon européen...

*

O'Neill fut le premier dramaturge américain de réputation internationale. D'autres spectacles, comme *Abie's Irish Rose* (La Rose irlandaise d'Abie) ou les divertissements de Broadway, attiraient également des spectateurs européens conquis. L'Europe paraissait donc attendre de nous à la fois de grandes œuvres et des succès commerciaux. La France elle-même, moins ouverte pourtant que l'Allemagne et l'Europe centrale, n'était pas indifférente. J'entends encore Firmin Gémier

plays were so much better—so much more sincere and artistically serious—than they had ever been before that it was not unreasonable to hope we would be producing masterpieces soon, even if we had not quite done so yet. If a single season could reveal *What Price Glory* (Maxwell Anderson), *They Knew What They Wanted* (Sidney Howard) and *Desire Under the Elms* (Eugene O'Neill) what might the next season produce? Every one of the three was more striking and original than anything any American playwright except O'Neill had ever written before.

Coming out onto the street after the curtain had fallen on any one of these three, the more enthusiastic among us would have been willing to go on record as believing that we had witnessed the birth of a classic. We were young and we were part of a young dramatic literature. Our enthusiasm was pardonable, perhaps even laudable, but when we did go on record we were wrong nevertheless. Of the three, most would now agree that only *Desire Under the Elms* is at all likely to have any very active future in the theatre—though *They Knew What They Wanted* has been once revived in New York (without much success) and has more recently been made the basis of a successful musical comedy libretto *(The Most Happy Fella)*. Nor, for that matter, is faith in the O'Neill work by any means universal.

The first flush of enthusiasm and hope passed with the twenties but repeatedly since then there have come occasions when a play has introduced some unknown or nearly unknown playwright to whom one was tempted to say what Emerson said to Whitman: « I salute you at the beginning of a great career. » The most striking of such occasions were probably the first performances of Clifford Odets' *Awake and Sing*, of William Saroyan's *My Heart's in the Highlands*, of Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*, and of Arthur Miller's *Death of a Salesman*. All four struck their first audiences as more than merely good plays obviously destined to success. They seemed to break new ground and to achieve as well as to promise. But were any of them better absolutely than *They Knew What They Wanted* and *Desire Under the Elms?*

me dire en 1930 : « New York et Moscou sont aujourd'hui les seules villes où le théâtre soit vraiment intéressant. »

Pour nous, la vérité, plus modeste mais incontestable, était que nos œuvres dépassaient en qualité tout ce que nous avions fait jusqu'alors et que nous pouvions espérer bientôt des chefs-d'œuvre. Si on voyait en une seule saison *What Price Glory* (Le Prix de la Gloire) de Maxwell Anderson, *They Knew What They Wanted* (Ils savaient ce qu'ils voulaient) de Sidney Howard et *Désir sous les Ormes* d'Eugene O'Neill, que serait la saison suivante? Chacune de ces pièces était très supérieure à ce qu'aucun écrivain américain, O'Neill excepté, avait jamais donné au théâtre.

Sortant d'un de ces spectacles, les plus enthousiastes d'entre nous croyaient avoir assisté à la naissance d'un classique. Nous étions jeunes devant un jeune art dramatique. Notre enthousiasme était explicable. Mais nous avions tort. Nous nous accorderions presque tous aujourd'hui pour ne reconnaître un véritable avenir qu'au *Désir sous les Ormes*, bien que la pièce de Sidney Howard ait été reprise récemment, sans guère de succès d'ailleurs, avant de se transformer en comédie musicale (*The Most Happy Fella*, qui obtient par contre un succès considérable). Même O'Neill ne bénéficie pas encore du consentement universel.

*

La première vague d'enthousiasme et d'espoir tomba après 1930. Depuis lors, il arriva plusieurs fois qu'une pièce révèle un écrivain de théâtre à qui l'on avait envie de dire comme Emerson à Whitman : « Je vous salue au début d'une grande carrière. » Les plus marquantes furent *Awake and Sing* (Réveille-toi et chante) de Clifford Odets, *My Heart's in the Highlands* (Mon Cœur est dans les Montagnes) de William Saroyan, *A Streetcar Named Desire* (Un Tramway nommé Désir) de Tennessee Williams, *Death of a Salesman* (La Mort d'un Commis Voyageur) d'Arthur Miller. Ceux qui assistèrent à leur création comprenaient qu'elles étaient plus que de bonnes pièces promises au

Perhaps most of the younger members of the audience—to whom the early plays were already old when they first met them —would unhesitatingly have answered the question « Yes ». Those of us whose experience is longer are likely to be less sure. At least they do not *seem* any better than their predecessors seemed when they too were new. How much better they will last can be discussed. But only time will tell.

All this is another way of saying that it is much easier to pick out candidates for immortality than it is to say any one of them will ever actually achieve the status of a classic. Posterity sometimes fools us and chooses something we never thought in the running, but despite the romantic fondness for the idea of unappreciated genius, it doesn't happen very often. Time almost invariably scales down and, not too infrequently it modifies relative ranks. But it seldom makes a classic out of what was little regarded by contemporaries, and *if* there are any American plays destined to be classics, most of them are probably by the authors already mentioned. And to this I must add that there will, at best, probably not be very many : first, because there rarely are very many and because most ages seem to themselves more prolific in masterpieces than they actually are; second, because there are perfectly legitimate reasons why a work of art may not only seem but actually be profoundly interesting for a time though not for the ages.

Novelty, experimental daring, relevance to some peculiar situation, even a new sort of mere queerness, count heavily in the matter of temporary esteem as well as of contemporary success. So too does the merely relative excellence of a new work because we tend to compare and judge such works by comparison with other new ones not, as posterity will, by comparison with everything produced before or since. Quite properly any age esteems both « the best that has been thought and said » and also « the best that *is being* thought and said ». Hence to doubt that many classics have been written in the English language during the between-wars years is by no means to doubt that the plays of

succès. Elles semblaient des œuvres de pionniers, à la fois accomplissement et promesse. Mais y en avait-il une, parmi elles, qui fût intrinsèquement supérieure à *They Knew What They Wanted* ou *Desire Under the Elms?*

Les plus jeunes spectateurs, pour qui les premières pièces étaient déjà vieilles lorsqu'ils les virent, auraient probablement répondu « oui » sans hésiter. Ceux d'entre nous qui avaient une plus longue expérience sont moins catégoriques. Au moins, ces pièces plus récentes ne *semblent* pas meilleures que ne le semblaient les précédentes dans le moment de leur nouveauté. Résisteront-elles mieux? On a beau discuter, seul le temps répondra.

Tous ces propos expliquent à leur manière qu'il est plus facile de désigner des candidats éventuels à l'immortalité que d'affirmer de telle œuvre qu'elle a les qualités d'un classique. La postérité se gausse quelquefois de nous et choisit ce que nous avions négligé. Mais si le « génie méconnu » est un thème séduisant par son romantisme, il est tout de même bien rare dans la réalité. Le temps réduit l'échelle, intervertit l'ordre : il ne fait presque jamais un classique de ce que les contemporains n'ont pas aimé. En d'autres termes, si certaines pièces américaines sont destinées à devenir classiques, elles se trouvent vraisemblablement parmi celles des auteurs cités plus haut. Je dois ajouter qu'au mieux aller il y en aura très peu. D'abord parce qu'il y en a toujours très peu et que chaque époque s'imagine plus riche en chefs-d'œuvre qu'elle ne l'est; ensuite parce qu'une œuvre d'art peut avoir très légitimement un haut intérêt pendant un certain temps sans le conserver dans l'avenir.

*

La nouveauté, l'audace expérimentale, le lien avec une situation donnée, voire une certaine étrangeté, sont des facteurs puissants dans l'estime ou le succès des contemporains. Notre estimation de la perfection reste relative parce que nous avons tendance à juger une nouveauté par comparaison avec d'autres nouveautés, et non, comme la postérité, par comparaison avec tout ce qui est né avant, pendant ou après elle. Chaque époque

these years were unworthy of interest and admiration. How common are the twenty years periods during which many dramatic classics have been produced?

If we define a « dramatic classic » as a play which continues not only to be read with interest but to draw audiences into the theatre, there is a factor which makes the criterion sometimes misleading and it is simply this : a living theatre is at times much more prone than at others to revivals, to repertory and to an interest in the dramatic past. Hence it recognizes classics much more easily than at others. In the United States (and to a lesser extent in England) there was a time, up to and including part of the between-war years, when repertory was almost dead, the production of Shakespeare not much more than a mere pious ritual, and revivals of plays of the recent past so nearly non-existent that one might almost say that no such thing as a dramatic classic was recognized at all. That situation no longer exists but it is still true that in the commercial theatre in the United States American plays are so seldom revived and popular acceptance of them is so tepid that the often-noted absence of professional performances of O'Neill may not be as significant as it seems. Any modern play which has had its run is seldom revived.

Despite this, the criterion is probably the most satisfactory that can be proposed and if we accept it then the only playwright using the English language who seems triumphantly to meet the test is Bernard Shaw. He himself once answered the question whether or not he would be remembered a century hence by saying, « Yes, unless the whole body of English literature has been forgotten ». Probably that is not much more than the simple truth. His plays are being frequently performed throughout the western world —more often I should guess than the plays of any other playwright except Shakespeare —certainly more often than those of any other dramatist of this generation. During the decade just past, several have had longer runs in the United States than at the time of their first performance or at any time since. The success of the dramatic reading of the

désigne à la fois ce qui a été le mieux dit et pensé avant elle et ce qui est le mieux dit et pensé devant elle. Ce n'est pas la même chose... Douter que beaucoup de pièces classiques de langue anglaise aient été écrites entre les deux guerres ne signifie donc pas que beaucoup de pièces n'aient pas été dignes d'attention ou d'admiration. Sont-elles si fréquentes les périodes de vingt ans riches en classiques?

*

Si nous définissons normalement la pièce « classique » comme celle qui continue, non seulement à être lue avec intérêt, mais aussi à attirer un public nombreux au théâtre, il faut préciser que le critère est parfois trompeur. Il y a des moments où le théâtre, dans sa vie courante, est plus enclin aux reprises, au passé, aux œuvres de répertoire. Dans ces moments-là, il paraît accorder très généreusement le brevet de « classique », qu'il refusera à d'autres moments. Ce hasard peut créer des illusions. Aux États-Unis par exemple (et, à un degré moindre, en Angleterre), il fut un temps, jusques et y compris une partie de l'entre-deux-guerres, où le répertoire était presque mort, où les réalisations de Shakespeare elles-mêmes avaient l'air d'un rite pieux, où les reprises d'œuvres plus proches étaient très rares : on aurait presque pu proclamer, alors, qu'aucune pièce n'était classique. La situation a beaucoup changé. Il reste vrai pourtant que l'organisation du théâtre commercial aux États-Unis repose sur la nouveauté. Les reprises y sont si exceptionnelles, et si médiocrement accueillies par le public, qu'on aurait tort d'associer son jugement sur les classiques à une carence due à d'autres causes. (Particulièrement dans le cas d'Eugène O'Neill.)

Mais la définition que nous proposions ci-dessus reste malgré tout la plus satisfaisante. Si nous l'acceptons, un seul auteur de langue anglaise passe victorieusement l'épreuve : Bernard Shaw. Comme on lui demandait un jour si l'on se souviendrait de lui dans un siècle, il répondit lui-même : « Oui, à moins qu'on ait oublié toute la littérature anglaise. »

hell scene from *Man and Superman* was an unparalleled phenomenon. Obviously his popularity is still growing rather than fading. And if that means anything he is becoming a classic.

No other plays in our language have achieved a comparable foothold; no other playwright seems so certain to endure for a long time. Between him and the next aspirants the gap is so wide that one is tempted to say of the race : « The rest are nowhere ». But if at least one other not too improbable British possibility is to be mentioned I should choose Synge's *Playboy of the Western World*, partly on the basis of past performance but also partly just because in my own judgment it has the qualities which make for endurance. On the one hand its themes seem to correspond to something enduring in human nature. On the other hand it presents so vivid a local habitation and name that one is never aware of that deliberate attempt to embody the values of the myth which makes many modern plays seem artificial. As a third possibility I will add O'Casey's *The Plough and the Stars*.

So far as the playwrights of the United States are concerned, there is, as I have already admitted, not one whose actual record in the professional theatre has demonstrated any great staying power. Few have been revived, fewer still revived successfully. Thornton Wilder's *The Skin of Our Teeth* is a mild exception and I should call it perhaps « in the running ». Despite O'Neill's unimpressive record in the American theatre but in part because of his somewhat more impressive European record, I should choose him as our playwright most likely to become a classic. Whether or not he will actually become such may very well depend in part upon certain considerations which I shall now take up in connection with those writers whose work and reputation is more recent.

So far I have mentioned only in passing Tennessee Williams and Arthur Miller, certainly the most esteemed dramatists of their generation in the United States, and I have not mentioned at all plays from England as successful and as interesting as those of T.S. Eliot and Christopher Fry. I have

Et c'est sans doute la vérité... Ses pièces sont très souvent jouées en Occident, plus que celles de quiconque sauf Shakespeare, plus que celles de n'importe quel auteur de la génération actuelle.

Depuis la deuxième guerre, quelques-unes d'entre elles ont connu aux États-Unis une carrière plus longue qu'à leur création. Le triomphe de la présentation, sans décors ni costumes, de *Don Juan aux Enfers* (troisième acte de *Man and Superman*) fut un phénomène unique. La popularité de Shaw monte au lieu de s'affaiblir avec le temps. Si cela signifie quelque chose, c'est qu'il devient un classique.

Aucune pièce de langue anglaise ne s'est affirmée de la sorte, aucun dramaturge ne semble aussi assuré de survivre. Entre lui et les autres, l'écart est énorme. S'il fallait citer une autre œuvre britannique capable de durer, je choisirais *The Playboy of the Western World* (Le Baladin du Monde occidental) de Synge, en partie à cause d'un succès déjà vérifié, en partie pour ses qualités. D'une part, ses thèmes correspondent apparemment à des éléments durables de la nature humaine. D'autre part, ce qu'elle a de local est si vivant qu'on ne remarque pas l'effort trop visible vers le mythe, qui rend artificielles tant d'œuvres modernes. Au troisième rang, j'ajouterais *The Plough and the Stars* (La Charrue et les Étoiles) de Sean O'Casey.

*

En ce qui concerne les dramaturges américains, il n'en est pas un seul, comme je le disais, dont la carrière sur les scènes professionnelles ait prouvé la permanence. Peu d'entre eux ont été rejoués, moins encore l'ont été avec succès. *The Skin of Our Teeth* (Par le Trou de l'Aiguille) de Thornton Wilder est une petite exception qui a ses chances. Malgré l'insuccès relatif d'O'Neill dans les théâtres américains, mais en tenant compte de l'accueil plus constant et impressionnant des théâtres européens, je le désignerais comme le plus apte, parmi les nôtres, à devenir classique. Ceci, d'ailleurs, pourrait très bien dépendre partiellement de facteurs que je vais aborder et qui sont relatifs à des écrivains plus récents.

not done so partly for the simple reason that the more recent a play is the more tentative any judgment of its lasting qualities must obviously be. But there is another reason also. Much recent dramatic writing represents a break with the usual tone and methods of the older modern drama almost as great as the break between that older modern drama and the earlier Nineteenth Century. On the whole the older modern drama tended to be downright, explicit, logical, rational, and prosaic. In one way or another and to a sometimes greater and sometimes lesser degree, most of the more recent esteemed writing in the European as well as in the English languages has tended to be more ingenious, elusive, teasing, fanciful, and poetic. Moreover, some of it, like recent writing in other forms, has tended also towards moral attitudes so complexly ambiguous as often to suggest nihilism.

That this tendency was not entirely absent from the older modern drama, Strindberg alone is sufficient to suggest. But if one puts the work of Shaw and Ibsen beside that of Fry and Tennessee Williams (to say nothing of that of almost any contemporary French playwright) the difference in the whole temper and orientation is enormous. Obviously their future fate as well as that of Shaw himself will depend to some degree upon the extent to which their mood and their method prefigures those of the age to come. If they do and if the mood is destined to be intensified, then Shaw may be dismissed as a mere rationalizer and O'Neill as too elementary and unsubtle to be tolerated. In that case tomorrow's classics will have to come exclusively from the most recent group.

That this may quite possibly be what indeed will happen I readily admit. Nevertheless, I base my prophecy on the expectation that it will not, and I can therefore only repeat that the English speaking playwrights of the between-wars epoch who seem to be most likely to survive as classics are : Shaw (pretty certainly); Synge (perhaps); O'Casey (perhaps); and O'Neill (again perhaps).

Jusqu'ici, je me suis contenté de citer parmi d'autres Tennessee Williams et Arthur Miller. Ils sont certainement aux États-Unis les auteurs les plus estimés de leur génération. Par contre, je n'ai pas cité des œuvres anglaises, intéressantes et célèbres, comme celles de T.S. Eliot et Christopher Fry. Mentions et silences ressortissent aux mêmes motifs : plus la pièce est proche, plus fragile est toute spéculation sur son avenir. En outre, entre ces œuvres et les œuvres modernes qui les ont précédées, la différence de facture et de style est aussi grande qu'entre ces dernières et celles du XIX^e siècle. Alors en somme, les pièces tendaient à être explicites, franches, logiques, rationnelles et prosaïques. Aujourd'hui, en langue anglaise et dans d'autres langues européennes, elles tendent souvent vers la ruse, la démarche vagabonde. Elles sont fantasques et poétiques, et même, à la manière d'autres genres littéraires, orientées vers une ambiguïté morale qui va jusqu'au nihilisme.

Pareille tendance n'était pas entièrement absente du théâtre moderne des premiers temps : que l'on pense à Strindberg. Mais si l'on compare l'œuvre de Shaw ou d'Ibsen à celle de Christopher Fry ou de Tennessee Williams (sans parler de presque toutes les œuvres françaises d'aujourd'hui), on observe une différence considérable dans le caractère et l'orientation. Leur destin futur, et même celui de Shaw, dépendra partiellement de la mesure dans laquelle leur inspiration et leur construction préfigurent celles des temps à venir. Si les caractères actuels s'intensifient, Shaw disparaîtra comme un simple raisonneur et O'Neill comme une force trop élémentaire. Les classiques de demain, dans ce cas, appartiendront au groupe d'aujourd'hui, non à celui d'hier.

En ira-t-il ainsi? Je suis prêt à l'admettre. Mais je préfère appuyer ma prophétie sur l'espérance du contraire. Et je répéterai donc que les dramaturges de langue anglaise les mieux destinés à devenir classiques s'appellent : Bernard Shaw, presque sûrement, avec trois « peut-être » qui sont Synge, O'Casey et O'Neill.

JOSEPH WOOD KRUTCH

FRENCH SECTION

III

DOMAINE FRANÇAIS

THE very people who have suggested these statements about the future classics of the theatre, agree that the word "classic" is ambiguous. Indeed, it has been so for a long time and one wonders to what kind of student it may be applied. To the pupils of schools and colleges receiving a humanist education within the scope of their developing intelligence? To the university students, who already have a wider horizon and whose curiosity is directed towards works nearer their own time, and who are already pierced by political, amorous and philosophical emotions? Or men, those eternal students—like Chevreul, the chemist, who declared, when over a hundred years old, "I am still a student",—still devoured, like Kipling's Elephant Child, by an insatiable curiosity. I shall confine myself to the last two groups. A fresh wind is blowing through our old Sorbonne. Something unheard of in my youth has taken place there—the word by word explanation of a living poet with Valéry himself listening, full of inward amusement, to Mr. Gustave Cohen explaining, at the risk of creating considerable misconceptions, the verses of *Le Cimetière Marin*. Since that time, an erudite such as Madame Jeanne Durry has not been afraid to introduce Jules Laforgue, Gérard de Nerval and Guillaume Apollinaire into this holy of holies. She was perfectly right to be influenced by the exterior and independent critics. Nerval owes his increasing fame, rather less than a century after his death, to the fervour of these militant men of letters, lacking great academic distinctions but endowed with a fine and intrepid taste. The same applies to others. Mallarmé himself, disgraced by my professor with such epithets as "impenetrable", which is flattering, or "insignificant", which is less so, has crossed the threshold of the Rue des Ecoles

CEUX-LA mêmes qui m'ont suggéré ces déclarations sur les futurs « classiques » du théâtre conviennent que le sens du mot classique est ambigu. Il l'est depuis longtemps et l'on se demande à quels écoliers il peut s'appliquer. S'agit-il des adolescents des lycées et collèges, recevant des modèles d'humanisme accessibles à leur intelligence en croissance, et à leurs pudeurs, des étudiants des facultés qui ont déjà, selon le mot de Renan, « la tête plus large », dont la curiosité se dirige vers des œuvres plus proches d'eux, déjà transpercés par les passions amoureuses, philosophiques et politiques? Ou des hommes faits, ces éternels étudiants, — « Je suis un étudiant », disait encore Chevreul, le chimiste des corps gras, quand il dépassait les cent ans, — toujours dévorés, tel l'« elephant child » de Kipling, d'une « insatiable curiosité »? C'est aux deux derniers groupes que je m'attacherai. Un vent frais souffle sur notre vieille Sorbonne. Ce qu'on n'y eût pas entendu dans ma jeunesse, l'explication mot à mot, d'un poète vivant, on l'y a entendu, et Valéry en personne l'écoutait, tout persiflant d'ailleurs au dedans de lui, lorsque M. Gustave Cohen expliquait, au risque de commettre des contre-sens, les strophes du *Cimetière Marin*. Depuis lors, une érudite comme Mme Marie-Jeanne Durry n'a pas craint d'introduire, dans les sacrés amphithéâtres, Jules Laforgue, Gérard de Nerval et Guillaume Apollinaire. Elle a très bien fait de subir l'influence des critiques de plein air, des critiques indépendants. Nerval a dû sa gloire naissante, un peu moins d'un siècle après sa mort, à la ferveur de militants des lettres, sans grands diplômes, mais doués d'un goût fin et hardi. Ainsi des autres; et Mallarmé lui-même, déshonoré par mes maîtres d'épithètes comme impénétrable, qui est flatteur, ou insignifiant, qui l'est moins, a franchi les portes de la rue des

and the lecturers have been heard pondering "de constellations sitôt le septuor" and "les blocs chus d'un désastre obscur..."

The whole thing was a question of texts. The text, imperilled by certain theorists of the theatre who failed to follow in the footsteps of Gaston Baty when he attempted to dethrone "His Majesty the Word", but took instead an asymptotic path. They accept only a totalitarian theatre, a composite creation of which the text is merely one part, thin and weak without the reinforcement of the actor's voices, the décor, music, lighting effects and, were it possible, the diffusion of odours as envisaged by Marinetti, leader of the late Futurist movement. Am I asked about the survival of theatrical texts both read and narrated, and about the possible revival of plays which came into being between the two wars of 1918 and 1939? Will the *Satin Slipper*, *Tiger at the Gates*, *No Exit*, *The Traveller Without Luggage* continue to be acted for very long? If I must answer the second question, I shall become increasingly hesitant and uncertain. Theatrical ventures are highly complex and unpredictable. A masterpiece may not be revived on the boards and behind the footlights for many years simply because a suitable cast or the right principal actor cannot be found for it. Meanwhile, however, the text may be read, learned by heart, elucidated by referring to historical events. Apparently a less brilliant survival. But, if sympathy is established between the work and its readers, a survival just as striking, even deeper and more fruitful. I am a critic who has frequently been accused of being more interested in the text than in its setting, and I will be true to myself. The success or failure of a play when performed does not impress me. If I like it as a text, that is to say in thought and language, the applause of unprepared, often absent-minded spectators of varying intelligence seems to me to be valueless and their yawns without importance. There are plenty of experiences to prove the vanity and lack of judgement of the masses. I cannot tell whether *L'Annonce faite à Marie* (The Tidings Brought to Mary) will please the theatres of the year 2500. I know that the

Écoles, et l'on a ouï des maîtres de conférences s'interroger sur « de constellations sitôt le septuor » et sur « les blocs chus d'un désastre obscur... »

Il s'agissait de textes. Le texte, mis en péril par quelques théoriciens du théâtre, qui ne suivent pas la route de Gaston Baty, quand il prétendait renverser le trône de « Sire le mot », mais une route asymptote. Ils n'admettent qu'un théâtre totalitaire, un théâtre gerbe dont le texte n'est qu'une composante, mince et flasque sans le renforcement de voix d'acteurs, de décors, de musique de scène, d'effets de lumière, et, s'il se pouvait, de vaporisations d'odeurs, comme en rêvait le chef de feu le futurisme, le charmant Marinetti. M'interroge-t-on sur la survie des textes de théâtre, lus et commentés; et sur les reprises possibles des pièces que j'ai vu naître dans l'entre-deux-guerres, de 1918 à 1938? Faut-il dire si l'on « jouera » loin encore, le *Soulier de Satin*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Huis Clos*, *Le Voyageur sans Bagages?* Si c'est à la seconde question qu'il me faut répondre, on me verra pius hésitant, plus incertain. Les entreprises théâtrales sont complexes, et flottent dans les contingences. Un chef-d'œuvre peut n'être pas revivifié sur les planches, sur les herses, au long de bien des années parce qu'on ne découvre pas les interprètes, l'interprète majeur qu'il exige. Cependant, au sens précis de cet adverbe, le texte en peut être lu, appris par cœur, élucidé par le rappel de circonstances historiques. Survie moins brillante, en apparence. Mais survie, s'il existe un cœur à cœur entre les œuvres et leurs lecteurs, aussi belle et plus fructueuse, en profondeur. On s'est adressé à un critique très souvent accusé de s'intéresser beaucoup plus au texte qu'à ses entours, et il restera fidèle à lui-même. Le succès d'une pièce jouée, ou sa chute ne m'impressionnent pas. Si je l'aime dans son texte, c'est-à-dire la pensée et le verbe, les applaudissements des spectateurs mal préparés, distraits, d'oreille et d'esprit plus ou moins vifs, me semblent sans valeur, et leurs bâillements sans signification. Les expériences sont abondantes qui démontrent la vanité et la fragilité des jugements de masses. Je ne sais pas si *L'Annonce faite à Marie* plaira aux salles de l'an 2500.

reading of the scene of the resurrection of the child of Mara on Violaine's lap, will retain its sonorous beauty for the inner ear, its pathos for the heart of a cultivated, sensitive man. That is all that counts. Take Racine for example. How many men in the French provinces, how many bespectacled German doctors have ever attended a worthwhile performance of *Bérénice* or *Phèdre*... Book in hand, they experience, nevertheless, their marvellous enchantment.

*

I believe very strongly that Claudel will last with all that the word "last" in its Bergsonian sense holds by way of deviations, variations and enrichment. Hesitation over the poet of *Connaissance de l'Est* or of *Feuilles de Saints* seems to me scandalous. We already know that records have been eagerly made of poems such as *La Vierge à Midi*, breathed in a divine, almost prayer-like voice by Madeleine Renaud. and they have become famous, whereas others like *Saint Pierre*, echoing in the half-light for a few attentive ears, profoundly move their hearers, even the unbelievers. With regard to texts both read and heard of *L'Otage* (The Hostage) and *Le Pain dur* and *Le Père Humilié* (The Father Humiliated), I have even less doubts. These works are rich in theology. At a period when there is a remarkable revival in the study of the Bible, when the novels of Bernanos and Mauriac are read, it is possible that the atmosphere is particularly favourable and that the anguish of the spirit contributes to the beauty of the language. Even if this revival of religious questioning were to come to an end, the remaining themes are sufficiently dramatic not to lose their hold.

Claudel's language is strange. One does not know whether to stress its antiquity or its invention. Anyone who has read Claudel's translations of the works of Aeschylus—especially the first, made in his youth, *Agamemnon*—afterwards reading the originals, is struck at once by their fidelity. Word matches word and they follow upon one another in exact order as in the greatest tragic iambic verse. And Paul Claudel's own

Je sais que la lecture de la scène de la résurrection de l'enfant de Marie sur les genoux de Violaine gardera sa beauté sonore, pour l'oreille intérieure, son pathétique pour le cœur d'un homme cultivé et sensible. Cela seul importe. Prenez Racine. Combien d'hommes, dans les provinces françaises, combien de docteurs à lunettes, en Allemagne, ont assisté à une représentation valable de *Bérénice* ou de *Phèdre*... Ils en subissent cependant, le livre sur la table, les merveilleux enchantements.

*

Je crois donc passionnément à la « durée » de Claudel, avec tout ce que le mot « durée », en son sens bergsonien surtout, contient de sinuosités, de variations, d'enrichissements. Pour le poète de *Connaissance de l'Est* ou de *Feuilles de Saints*, l'hésitation me paraît scandaleuse. Nous savons déjà que le disque s'est emparé de poèmes comme *La Vierge à Midi*, soupiré d'une voix divine et quasi liturgique par Madeleine Renaud; et qu'il en tire gloire. D'autres comme *Saint Pierre*, retentissant dans la pénombre pour quelques oreilles attentives, bouleversent des auditeurs, même mécréants. En ce qui concerne, lus et écoutés, les textes de *L'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié*, je n'ai pas de doute davantage. Ces pièces sont d'une admirable richesse théologique. A l'époque où les études bibliques connaissent un étonnant renouveau, où se lisent les romans de Bernanos et de Mauriac, il est possible que l'ambiance soit particulièrement favorable, et que l'angoisse des âmes coopère à la beauté du langage. Mais même si cette reviviscence des interrogations religieuses venait à s'arrêter, il restera des thèmes dramatiques assez saisissants pour ne pas lâcher leurs proies.

La langue de Claudel est étrange. On ne sait s'il faut en faire ressortir l'antiquité ou les inventions. Qui a lu les traductions d'Eschyle par Claudel, notamment la première de ses jeunes années, *Agamemnon*, et lit ensuite les œuvres originales, est frappé d'abord de leur fidélité. Les mots collent aux mots et se suivent dans l'ordre même où les énoncent les vers iambiques du plus

words follow this same order in the rest of his work. The rhythm of Claudel's own language is the same as that of Aeschylean Greek.

To this influence later was joined the Latin of Saint Jerome, no mean Latin and uncommon, to which my old master, Gœlzer, a scholarly grammarian, devoted a brilliant thesis. Claudel's vocabulary is amongst those which will be classified, if this has not already been done, by the historians of the French language, Claudel's successors. The teaching of French in every country will benefit from the exposition of Claudel's texts with their intensely Latin inspiration brimming over with erudite references brought to incandescent life by the flame of Claudel's genius. The poetic and dramatic works of Claudel seem to me to form a codicil to the Book of Books. Especially his Isaiah. But what of the *Satin Slipper?*

For the *Satin Slipper* to be unknown to future generations would be like the disappearance of a cathedral or the Temple of Angkor. This is an incredibly close-packed play, rich with ornamentation, peopled with varied images both delightful or grotesque. It is Baroque, full of improvisation; it has roots and branches spreading in all directions. It should be studied line by line from the invocation of the shipwrecked Jesuit bound to a leaning mast, to the final farewells of Rodrigue and Prouhèze. The comedy, the tragedy, the poetic reveries beneath the silvery globe of the moon, the marine epic of Lepanto, the conquest of the American territory by the fever of Spanish Catholicism, the conquest of Morocco, the intoxication of self-sacrificing love, the tenderness of young sanctioned loves, the charity, cruelty, phantasy, it is a burning bush of mysticism and irony. I believe implicitly that the *Satin Slipper* is one of the leading works of world literature. It is still little known. Its treasures are spread forth in mocking profusion with a burning mysticism which leaves one breathless. A decisive example of the cult of pure text. When acted, the main lines stand out. One sees the nave, the transept, the aisles. But one should look at the gargoyles, the blossoming of the flowers, this visual, audible and intellectual profusion so lavishly dis-

grand des tragiques. Or, cet ordre est celui que Paul Claudel donnera à ses mots à lui, dans la suite de son œuvre. Le mouvement si original du parler claudélien est le mouvement même du grec eschyléen. A cette influence s'est jointe un peu plus tard celle du latin de saint Jérome; latin non méprisable, original, auquel un grammairien savant, mon vieux maître Goelzer, a consacré une thèse illustre. Le vocabulaire de Claudel est de ceux que mettront en fiches, — peut-être est-ce déjà fait, — les historiens de la langue française, les successeurs de Claudel. Dans tous les pays, dans l'enseignement du français, il y aura profit à l'explication des textes de Claudel, proches des origines, intensément latins, gorgés de souvenirs érudits que la flamme du génie claudélien ranime et porte pour ainsi dire à l'incandescence. L'œuvre de Claudel, poèmes et drames, me paraît comme un codicille du Livre des Livres. Et notamment son *Isaïe.* Mais que dire du *Soulier de Satin?*

Si le *Soulier de Satin* était ignoré de l'avenir, ce serait comme la disparition d'une cathédrale ou du Temple d'Angkor. La pièce est incroyablement touffue, surchargée d'ornements, peuplée de figures diverses, suaves ou grimaçantes. Elle est baroque; elle s'improvise elle-même; elle pousse des branches et des racines dans tous les coins. Il faut l'étudier ligne à ligne, depuis la prière, l'invocation du jésuite naufragé, attaché à un mât qui penche, jusqu'aux adieux suprêmes de Rodrigue et de Prouhèze. Le comique, le tragique, les rêveries poétiques sous le globe d'argent de la lune, l'épopée marine de Lépante, la conquête des terres d'Amérique par le catholicisme fiévreux de l'Espagne, la conquête du Maroc, les ivresses de l'amour qui se sacrifie, et les douceurs des jeunes amours permises, la charité, la cruauté, la fantaisie, c'est un buisson ardent, de mysticisme et d'ironie. De toute ma foi, j'affirme que le *Soulier de Satin* est une des œuvres capitales de la littérature universelle. Il est encore peu connu, mal connu. Les délices y sont répandues avec une générosité goguenarde, un mysticisme volcanique dont on reste pantelant. Exemple décisif, pour le culte du texte pur. A la représentation, les grandes

played. The Comédie Française were not able to act it in its entirety. But the reader, returning home, taking down and opening the book, discovers that the passages that were omitted, such as the flight by swimming of Prouhèze and the little butcher's wife who loves her and is drowned, are fragments of an anthology. This in its abundance compares to Rabelais and Cervantes, with religious thought added as well. It is a French Ramayana. If the future should leave this behind, impoverishing itself by ignorance or obtuseness of mind, then so much the worse for it.

*

I shall be less affirmative over the exquisite grace of Giraudoux. His novels with their cascading phrases, like clear, translucent drops of water, will, paradoxically, become obscure. Claudel refers to imperishable authors, to Aeschylus or the prophets. The present time, our time, and the special charms of the French countryside, have an important place in Giraudoux's work. Claudel is superposed on a past known to every cultured person. Giraudoux, to whom can be applied the word which he himself used to describe Clio, "adorable", makes contemporary French history. He is essentially a mocker of the France of 1910-1940, of her statesmen and others, whose names fall one by one into oblivion. His exquisite texts already require, at the foot of each page, notes which are more abundant, than the text itself. Claudel is never allusive. He says bluntly, without concealment, what he has to say, and the characters (who are not seen) are personages of world history or of the heavenly kingdom. Giraudoux introduces us, under various guises, to the ministers, diplomats and officials he has known. The absurdities he exposes, the qualities he extols, are essentially those of 1920. His France possesses a soil and gardens which never grow old; I believe they may even be eternal. But the men who once walked upon that soil now lie within it and already the memory of their features grows blurred. Giraudoux sought for the present, Claudel for something more permanent;

lignes se dégagent. On voit comme la nef, le transept, les bas côtés. Mais il faut regarder les gargouilles, la floraison des fleurs, ce brouhaha visuel, auditif, intellectuel qui se prodigue. La représentation totale en a été impossible à la Comédie-Française. Mais le lecteur qui, rentré chez lui, ouvre le livre découvre que les passages sacrifiés, comme la fuite à la nage de Prouhèze et de la petite bouchère qui l'aime et se noie, sont des morceaux d'anthologie. Cela tient, pour le foisonnement, de Rabelais et de Cervantès, la pensée religieuse en plus. C'est un Ramayana français. Si l'avenir s'en sépare, s'en appauvrit par ignorance ou obtusion — je risque le néologisme — des esprits, tant pis pour lui.

*

Je serai moins affirmatif pour les grâces exquises de Giraudoux. Ses romans, faits de phrases lianes, de filets d'eau pure et transparente, deviendront obscurs, paradoxalement. Claudel se réfère à des auteurs impérissables, Eschyle ou les prophètes. L'actualité, notre actualité, et les charmes spécifiques de la terre de France tiennent une mince place dans son œuvre. Claudel se superpose à un passé connu de tout homme entendant. Giraudoux, à qui l'on peut accrocher le mot qu'il accrochait à Clio, muse de l'Histoire « adorable », fait de l'histoire de France contemporaine. Il est essentiellement le moqueur de la France de 1910 à 1940, de ses hommes d'État et de comparses dont les noms tombent un à un dans l'oubli. Ses textes exquis exigeraient déjà, en bas de page, des notes plus abondantes que le texte. Jamais Claudel n'est allusif. Il dit avec éclat ce qu'il a à dire, sans voiles, et les personnages qu'on ne voit pas sont les plus hauts de l'histoire universelle, ou de la population du Ciel. Sous des masques, Giraudoux nous présente les ministres, les diplomates, les fonctionnaires qu'il a connus. Les ridicules qu'il décrit, les vertus qu'il rêve sont éminemment ceux de 1920. Sa France a une terre et des jardins qui ne vieillissent point; je crois même que sa province est éternelle... Mais sur cette terre ont marché des hommes

what has no beginning will have no end, the saints, the elect, those whose work had lasted thousands of years. Giraudoux has spoken delightfully about the temporary.

I mean his books in particular. His plays seem to me far more lasting. He has brought historic characters up to date—Electra, Hector, Ondine, Amphitryon and Jupiter, his exquisite Alcimenes, his experienced Leda. He has depicted a Judith wandering along the Allée des Acacias, in the Bois de Boulogne, learning between previews to bind up the wounded with crepe bandages. All this holds, and will continue to hold, allowing for a certain amount of fading, up to a certain point, after Time has altered Fashion, which holds here too large a place. Of his plays, *Electra* and *Tiger at the Gates*, seem to me the least vulnerable. Men's madness for killing one another, the ripening, like a fruit, of the secret and mysterious causes which drive two countries into war against each other, the imperious precepts of intrinsic justice, a justice which makes no concessions *(Electra)* destroyer of communities, the creation of heroic legends, which though untrue are fine and salutary to believe in *(Judith)*, the ill-assorted human couples who end by dying, alone, forsaken, the victory of youth and free thought over routine and pedantry *(The Enchanted)*, the duel between purity and impurity *(Pour Lucrèce)*, diamond versus glass, these are not perishable themes. Giraudoux is profoundly tragic. This is what will preserve him. I fear only for the clothing of his ideas, all charming, all exquisite, I am worried about their fate. For me, he is an oasis. I find there the song of water, the scent of growing things. But will he be an oasis for those who come after us? His enchanting style with its delicate acrobatics, his bird-like flights across the centuries, which inspire him with such astonishing allusions, his incredible memory which seems to retain, all at the same time, Greek poetry, the minstrels, 19th century German tales, all our classicism and all our romanticism, plus the post office directory of the French provinces, the Consular lists, the records of the Ministry of Foreign Affairs, and the catalogue of Vilmorin. All this witchcraft is

qui sont maintenant dedans, et dont les physionomies commencent de s'évanoui Il cherchait l'actuel, et Claudel le durable, celui qui n'a pas eu de commencement et n'aura pas de fin, les saints, les élus, ceux dont la parole a traversé des millénaires. Giraudoux a parlé délicieusement du provisoire.

Je parle surtout de ses livres. Son théâtre me paraît beaucoup plus durable. Mais il a actualisé les personnages anciens : Electre, Hector, Ondine (la jeunesse « immarcessible» des eaux lacustres), Amphitryon et Jupiter, son exquise Alcmène, sa Léda expérimentée et parcourue encore de frissons voluptueux. Il a dessiné une Judith qui caracole en bordure de l'allée des Acacias, au bois de Boulogne, et apprend à bander les blessés avec des bandes Velpeau, entre deux vernissages. Tout cela tient et tiendra à certaines décolorations près, quand le temps aura changé les modes, qui tiennent ici trop de place. *La Guerre de Troie*, *Electre*, me paraissent les moins exposées de ses pièces. La rage qu'ont les hommes de s'entretuer, le mûrissement, comme d'un fruit, des causes secrètes, mystérieuses qui précipitent deux peuples l'un contre l'autre, les impérieux commandements de la justice intégrale, de la justice sans concessions *(Electre)*, destructrice des sociétés, la création de légendes héroïques qui ne sont pas vraies mais auxquelles il est beau et salutaire de croire *(Judith)*, les couples humains mal formés qui finiront par mourir chacun de son côté, selon la parole de Vigny — poète durable —, la victoire de la jeunesse, de l'esprit libre sur la routine et le pédantisme *(Intermezzo)*, le duel de la pureté et de l'impureté *(Pour Lucrèce)*, diamant contre verre, ce ne sont point des thèmes périssables. Giraudoux est foncièrement tragique. C'est ce qui le préservera. J'ai seulement peur pour l'habit de ses idées, tous charmants, tous exquis, dont le sort m'inquiète. Il est pour moi une oasis. J'y trouve le chant de l'eau, les parfums végétaux. Sera-ce une oasis pour ceux qui viendront après nous? Son style enchanteur, ses acrobaties délicates, ce survol de papillon au-dessus des siècles, qui lui inspire tant de rapprochements surprenants, son incroyable mémoire qui semble contenir à la fois les

surely in danger of dating, of becoming too precious for the barbarians who will come after us? He will be the treasury of the "nice". How many of these will there be?

And the sinuosities of his style. It is unique. The thread winds and unwinds, curling in loops and festoons. It is a filigree style, one which Molière, rude enemy of the sonnet of Orontes, of the figurative style with its "vanities", would have assassinated in two strong, solid and immortal verses. Painful dramatic self-torture. I can imagine a lecture at the Ecole Normale, rue d'Ulm, in the year 2000. Who will then know how to read him, what gentle hand will turn the pages and follow him in his meanderings? I hope with all my heart that he will survive. Alas, I am not sure. I cannot pretend otherwise.

Do we believe in the survival of Sartre? *The Flies* will enjoy the same fate as the 16th century *Antigone* by Garnier, *The Flies* will become a curiosity, one which the students will have to read, afterwards describing in what way it enriches the *Oresteia*, and, as in the case of Anouilh's *Antigone*, a kind of addendum to that of Sophocles. *Crime Passionnel*, by Sartre, will accompany the battle of communism for as long as it lasts, the arrogant school for the sacrifice of the welfare of the individual for the good of the community, an emaciated entity. But the disappearance of *Crime Passionnel* will not be too high a price to pay for a return to peace between two savage ideologies. *No Exit*, unique, slow to deliver up its secrets, impregnated with suffering (metaphysical not social), based on the eternal enigma of human existence, with its depravities and remorse, and terror of a final reckoning beyond this life, will probably endure longer. This is a personal opinion...

It is possible that *Le Diable et le Bon Dieu* (Lucifer and the Lord) will, as in the case of *Gœtz von Berlichingen* be much talked about and very little read. We cannot guess whether a revival of Salacrou's *The Earth is Round* and a small play which is delightfully fresh and deft in treatment to wit, *Jean de la Lune*, by Marcel Achard, will not take place in the distant future, causing pleased astonishment? It is perhaps better to have been Sedaine and

poèmes grecs, les minnesinger, les contes allemands du XIX[e] siècle, tout notre classicisme et tout notre romantisme, avec le Bottin des départements français, l'annuaire des Consulats, les archives du Ministère des Affaires Étrangères et le catalogue de Vilmorin, toute cette sorcellerie n'est-elle pas en danger de vieillir, de paraître trop fine, trop précieuse aux barbares qui vont venir après nous? Il sera le trésor des délicats. Combien y aura-t-il de délicats?

Et les sinuosités de son style? C'est un style unique. Le fil s'en enroule, s'en déroule, forme des bouclettes, des festons. C'est un style en dentelles, que Molière, ennemi brutal du sonnet d'Oronte, du style figuré et de ses « vanités », eût assassiné en deux gros vers bien épais, et immortels. Douloureuse, dramatique inquiétude. J'imagine une explication, rue d'Ulm, à l'École Normale de l'an 2000; encore. Quelle voix saura le lire, quelles mains légères sauront l'effeuiller, le suivre en ses sinuosités... Tous mes vœux vont à sa permanence. Ce sont des vœux inquiets; je ne puis dire autrement.

Croyons-nous que Sartre survivra? Il en sera des *Mouches* comme de l'*Antigone* de Garnier (XVI[e] siècle). *Les Mouches* seront une curiosité, qu'on fera lire, en priant l'élève de préciser en quoi elles enrichissent l'*Orestie*; et comme de l'*Antigone* d'Anouilh « addendum » à celle de Sophocle. *Les Mains sales* de Sartre accompagneront, tant qu'elle durera, la bataille du communisme, orgueilleuse école du sacrifice de chacun à l'égard de la communauté, entité décharnée. Mais ce ne sera pas trop payer de l'anéantissement des *Mains sales* le retour de la paix entre les idéologies meurtrières. *Huis Clos*, objet unique, lent à livrer ses secrets, même imprégné d'angoisses métaphysiques (non sociales) et centré sur l'éternelle énigme de la condition humaine, des vices et des remords, de la terreur d'un au-delà justicier, durera probablement davantage. On veut des opinions personnelles. C'en est une...

Il est possible que *Le Diable et le Bon Dieu* ait le sort de *Goetz de Berlichingen* dont tout le monde parle, et qui est si peu lu. Nous ne savons pas si la reprise de *La Terre est ronde* de Salacrou, si celle d'une œuvre petite mais

to have written *Le Philosophe sans le savoir* (A Philosopher Without Knowing It) than Prosper Crébillon with his *Rhadamante and Zenobia*. And if the curiosity of men leads them towards sombre plays endowed from their beginning with a patina of strangeness and singularity, they should enjoy the marvellous *Master of Santiago* or Ferrante in *La Reine Morte* (Queen after Death) which are the strongest of Montherlant's dramatic works.

*

One needs more caution when discussing the foreign plays that have been produced in the French theatres. Shakespeare stands up to translation. We are told that we understand him badly. He is nevertheless great enough to stand parallel or even widely differing interpretations. The others do not lend themselves so easily. The man who puts the dramatic text above illusion, stage tricks, lighting effects and the vocal abilities of the cast cannot have whole-hearted respect for translations. I believe in Pirandello for different reasons. First because of the man himself, whom I knew and liked and whose kindness and sadness were exemplary. Because the revelation of *Six Characters* and *Henry IV*, particularly, were great and unforgettable experiences. Because Pirandello rendered the French theatre a great service by destroying at sight the spongy, bloodless theatre that came into being and prospered during my youth. Because, after *Six Characters* it became impossible to perform the plays of Capus, Hervieu, Brieux and all the other boring little plays that a credulous public had rushed to see hitherto. Because as we learnt only on the publication of Pirandello's autobiography, that there are no more dramatic works more intimately bound up with the sufferings of their author. We regarded him as a wonderful juggler of ideas, a virtuoso excelling in the reflection of truth and falsehood, of multiple personalities, of *what is believed* and *what is*, a prodigious sceptic in whose presence we lose our heads, fail to recognise ourselves and others. He was

fraîche à l'œil et aux doigts comme *Jean de la Lune* de Marcel Achard ne se fera pas, plus tard, et ne causera pas un plaisir étonné. Mieux vaut être Sedaine et avoir écrit *Le Philosophe sans le savoir*, que Prosper Crébillon, avec son *Rhadamante et Zénobie*. Et si les hommes sont curieux de pièces sombres, patinées dès leur création, de caractères farouches et singuliers, pourquoi ne s'intéresseraient-ils pas à ce merveilleux *Maître de Santiago* ou à ce Ferrante (dans *La Reine Morte*) qui sont les plus solides inventions dramatiques de Montherlant?

*

Il faut plus de prudence encore pour parler des œuvres étrangères que les scènes françaises ont présentées. Shakespeare résiste même à ses traducteurs. On nous dit que nous le comprenons mal. Mais il est de taille à supporter des interprétations parallèles, voire divergentes. Les autres ne sont pas aussi résistants. Un homme qui met les textes dramatiques au-dessus des prestiges, truquages, jeux de lampe, adresses vocales de la représentation, ne peut avoir pour les traductions un respect sans troubles ni timidités. Je crois en Pirandello, pour des raisons inégalement valables. La première est pour l'homme que j'ai connu, aimé, dont la bonté, la mélancolie étaient exemplaires. Parce que la révélation des *Six Personnages* et d'*Henry IV*, en particulier, sont de grands et ineffables souvenirs. Parce que Pirandello a rendu au théâtre français le service inespéré de ruiner, dès qu'il est apparu, le théâtre exsangue et gélatineux dont ma jeunesse avait subi la naissance et la prospérité. Parce que, après les *Six*, on n'a plus pu jouer du Capus, de l'Hervieu, du Brieux et les assommantes petites pièces où le public dupé se précipitait. Parce que, nous ne savions pas et nous l'avons appris quand la biographie de Pirandello a été révélée, il n'y a pas d'œuvre théâtrale plus intimement dépendante des souffrances de son auteur. Nous le prenions pour un merveilleux jongleur d'idées un virtuose qui excellait aux jeux de glaces de la vérité et du mensonge, des personnalités multiples, du ce *qu'on croit* et de ce *qui est ;* un prestigieux sceptique, près duquel nous per-

an unhappy man, who deserved love and pity, who created his plays by drawing on his own experience, on the insults and baseness to which he was himself a victim. His work reflects him in the same way that *The School for Wives* and the *Misanthrope* reflected Molière. And so long as there is any pity in the heart of man, and a psychology of love and there are beings who lie to themselves and to one another we shall continue to read and play Pirandello.

The case of Bertolt Brecht seems less clear to me. He owes much to his predecessors, and in spite of general opinion, he does not strike me as being brilliantly original. He is pathetic in the manner of our own epoch. He has created characters one remembers. He has to have a style as vivid, crusty and rough as the walls of the poor quarter of the city. If he will last as long as human misery lasts, he still has a long future before him. But there have been and will always be so many portrayers of human misery. Which of them will survive all the others?

I believe in Lorca the poet. I like Lorca as a dramatist. But his cruel destiny, his heroism, his already legendary history, the Spanish appeal, a kind of "verisme" of a superior quality causes him to stand out at the present time. But it may be only for a moment. Therefore I cannot tell.

O'Neill, North American classic, is a remarkable dramatist. I am insufficiently familiar with him to tell whether or not he can be termed "classic". That is a task for his contemporaries, and the living who will walk over our graves. I have listened to him with excitement and interest; I have a clear recollection of *The Hairy Ape* and *Mourning Becomes Electra*—another appendix to Greek tragedy and worthy of comparative study. I admit it is hard for me to assess his capacities...

And if you were to ask me about Crommelynck and Ghelderode? I should be equally embarrassed. So it is better not to encourage me to talk too much, I am only too inclined to do so, like all critics...

dions la tête, nous ne nous reconnaissions plus, ni les autres. C'était un homme malheureux, digne d'amour, de pitié, qui tirait ses pièces de ses malheurs, de ses avanies, des méchancetés dont il avait été victime. Son œuvre le reflète autant que *L'École des Femmes* et *Le Misanthrope* reflètent Molière. Et tant qu'on aura pitié du cœur des hommes, tant qu'il y aura une psychologie de l'amour, et des âmes qui mentent et se mentent, il faudra lire et jouer Pirandello.

Le cas de Bertolt Brecht ne me paraît pas aussi clair. Il doit beaucoup à ses prédécesseurs, et son originalité ne me paraît pas éclatante, quoi qu'on dise. Il est pathétique à la façon dont notre époque est pathétique. Il a créé des personnages que la mémoire retient. Il *doit* avoir un style savoureux, croûteux, rugueux comme les murailles des quartiers de misère. S'il doit durer autant que la misère humaine, ne nous interrogeons pas. Son avenir est encore assuré. Mais il y a eu, et il y aura tant de peintres de la misère humaine. Lequel enterrera tous les autres?

Je crois à Lorca, poète. J'aime Lorca dramaturge. Mais sa cruelle destinée, son héroïsme, son histoire déjà légende, le pittoresque espagnol, une espèce de « vérisme » de qualité supérieure le rehaussent en ce moment, qui ne sera peut-être qu'un moment. Alors, je ne sais pas.

O'Neill, classique en Amérique du Nord, est un dramaturge remarquable. Un Français n'a pas assez de familiarité avec lui pour en faire ou refuser d'en faire un classique. Cela regarde ses contemporains, et les vivants qui se promèneront sur nos tombes. Je l'ai écouté avec tension et intérêt; j'ai un souvenir assez net du *Singe velu*, du *Deuil sied à Électre*, — encore un appendice aux tragiques grecs, digne d'études comparatives. J'avoue avoir de la peine à prendre sa mesure...

Et si l'on m'interrogeait sur Crommelynck et sur Ghelderode? Je serais également embarrassé. Il ne faut pas me pousser à parler trop. Je n'y ai que trop tendance, comme tous les critiques...

ROBERT KEMP

de l'Académie Française

WORLD REVIEWS

BRAZIL

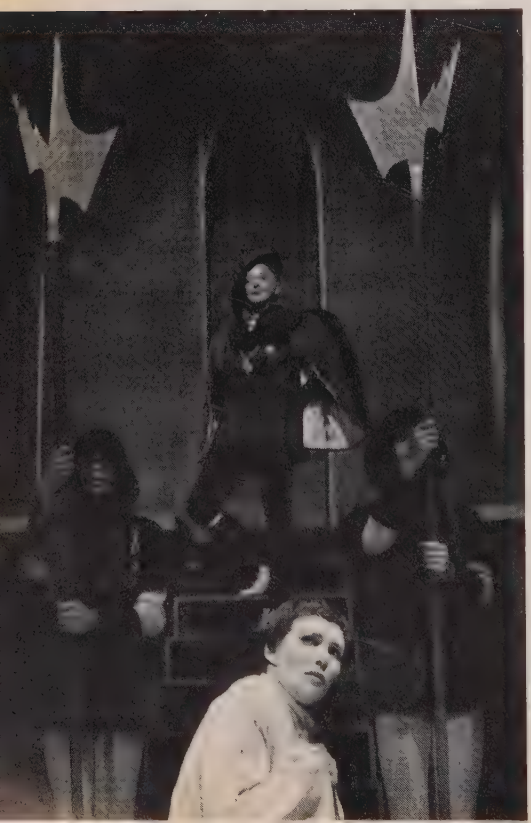
THERE were some excellent performances in the Brazilian theatre in 1955. Its repertory enlarged to take in some important works by foreign dramatists as well as plays by national playwrights. It is interesting to note that—contrary to the opinion of so many critics and directors—it was the more "difficult" type of play which received the warmest ovation. The public preferred the intellectual breadth of Schiller or Ben Jonson to light comedy. Opera and ballet on their part also began to venture off the beaten track. This sudden development has been greatly stimulated by various artistic organisations and specialised publications.

THE PROFESSIONAL THEATRE

The Brazilian Comedy Theatre has two companies, one in Rio de Janeiro and the other in Sâo Paulo. The latter performed, under the direction of Z. Ziembinski, Schiller's *Mary Stuart* (décor by Mario Francini) and Ben Jonson's *Volpone*.

The "United Artists" company of Rio gave the *Carmelite Dialogues* by Bernanos with production by Flaminio Bellini and décors by Gianni Ratto.

The "Maria della Costa" company achieved its greatest success with *The Lark* by Anouilh, with Gianni Ratto this time as producer. The same company's performance of a Brazilian play *A Moratoria* by Jorge Andrade also aroused great interest. The plot deals with a country family where the father nurses the hope of recovering his land but becomes hopelessly entangled in the subtleties and complexities of the law.



Maria della Costa dans *L'Alouette*, Jean Anouilh. M-D : Gianni Ratto. C : Luciana Petruceli. Teatro Maria della Costa, Sâo-Paulo. 1954.

THE AMATEUR THEATRE

There are about three hundred amateur theatrical companies in Brazil. Their great activity and the high quality of their performances have brought to light some first-class plays and developed in many young players future professional qualities. "O Tablado," the "Teatro Duse" and "Teatro do Largo" are the chief companies in Rio de Janeiro. The "Tablado" performed Thornton Wilder's *Our Town* and Chekhov's *Uncle Vanya* both of which were well received. The "Teatro do Largo" performed Eliot's *Murder in the Cathedral*. The "Teatro Duse" which like the others is interested in the great foreign dramatic works (they have played Euripides' *Hecuba*) still devotes a large part of its activity to our own young playwrights: their "Festival of Brazilian Dramatists" revealed some writers of promise.

In Sâo Paulo the "Teatro de Arena" gave a remarkable performance of *Voulez-vous jouer avec môa?* by Marcel Achard (Will you play with me?), the first production "in the round" to be seen in Brazil.

The "Amateur Theatre of Pernambuco" in Recife has for more

BRÉSIL

LE théâtre brésilien a connu, récemment des réalisations excellentes. Son répertoire s'est élargi : d'importantes œuvres étrangères ont été présentées ainsi que des pièces d'auteurs nationaux. À noter que — contrairement à l'opinion de maints critiques et directeurs — ce sont les spectacles les moins « faciles » qui ont reçu l'accueil le plus chaleureux. Au théâtre boulevardier, le public a préféré l'envergure d'un Schiller et d'un Ben Jonson. De leur côté, l'opéra et le ballet commencent à s'aventurer hors des sentiers battus. Cet essor de nos scènes a été stimulé de manière parfois combative par diverses associations artistiques et par nos publications spécialisées.

Théâtre professionnel

Le « Théâtre Brésilien de Comédie » entretient deux troupes, l'une à Rio de Janeiro, l'autre à São Paulo. La seconde a monté, sous la direction de Z. Ziembinski, *Marie Stuart* de Schiller (décorateur : Mario Francini) et *Volpone* de Ben Jonson.

« Les Artistes Unis », de Rio, ont donné *Les Dialogues des Carmélites* de Bernanos dans une mise en scène de Flaminio Bellini et des décors de Gianni Ratto.

La « Compagnie Maria della Costa » a connu son plus grand succès avec *L'Alouette* d'Anouilh que présenta Gianni Ratto, comme metteur en scène cette fois. La même troupe suscita également un vif intérêt pour une pièce brésilienne : *A Moratoria* de Jorge Andrade. C'est le drame d'une famille rurale dont le chef nourrit l'espoir de recouvrer sa terre et qui échoue en fin de compte dans l'entrelacs des subtilités juridiques.

Théâtre d'amateurs

Le Brésil compte environ 300 troupes d'amateurs qui ont accompli, en 1955, un travail intense et de qualité, révélant des pièces de haute valeur et développant chez beaucoup de jeunes acteurs de futures qualités professionnelles. « O Tablado », le « Teatro Duse » et le « Teatro de Largo » sont les principales compagnies de Rio de Janeiro. Le « Tablado » a fait apprécier *La Petite Ville* de Thornton Wilder et *L'Oncle Vania* de Tchékov. Le « Teatro de Largo » a monté *Meurtre dans la Cathédrale* d'Eliot. Le « Teatro Duse» qui, comme tous les autres, s'intéresse au grand répertoire international (il a joué l'*Hécube* d'Euripide) réserve toutefois une part notable de son activité aux jeunes de chez nous : son « Festival d'auteurs brésiliens » nous a révélé des noms prometteurs.

A São Paulo, le « Teatro de Arena » a réalisé — avec esprit et de façon remarquable — le premier spectacle en rond du Brésil : *Voulez-vous jouer avec môa?* de Marcel Achard.

Depuis plus de quinze ans, le « Théâtre d'amateurs de Pernambuco », établi à Recife, mène dans le Nord du pays le bon combat pour un théâtre de haute qualité artistique. Le sommet de sa dernière saison a été la pièce brésilienne *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, auteur des plus discutés en raison de ses thèmes presque toujours liés à la puissance tyrannique de l'instinct sexuel.

Théâtre municipal de Rio de Janeiro

Cette scène officielle sert de cadre à la Saison Artistique Nationale qui comprend des manifestations lyriques, chorégraphiques, symphoniques et chorales, et qui permet à de nombreux artistes brésiliens de se produire et de se perfectionner. La saison d'opéra a mis en évidence le jeu brillant de beaucoup de nos acteurs, dans le répertoire traditionnel et dans des œuvres récentes comme *Amélie va au Bal* de Gian-Carlo Menotti. Le public a particulièrement apprécié l'allure moderne des représentations, due notamment à l'emploi de toutes les ressources de la technique. Ainsi le jeune metteur en scène José Maria Monteiro a-t-il donné au classique *Guarani*, de Carlos Gomes, une expression et un dynamisme nouveaux (*O Guarani* raconte la lutte héroïque d'un noble portugais aux prises avec des tribus soulevées par un aventurier à qui sa fille, défendue par un ami indien, s'était refusée). Le même José Maria Monteiro a rajeuni et débarrassé *Faust* de ses poncifs, ce qui n'a d'ailleurs pas été du goût de tout le monde. Les décors de ces deux spectacles étaient de Santa Rosa, ainsi que ceux d'un *Cosi Fan Tutte* interprété dans le plus pur esprit mozartien par la troupe de l'Opéra de Wiesbaden, excellemment régie par Frank de Quell. Le même ensemble s'était produit également dans *Hänsel et Gretel* de Humperdinck.

Parmi les chanteurs italiens qui ont interprété le répertoire traditionnel, se signalèrent la basse Italo Tajo (dans *La Kovantchina*) et le

than fifteen years led a campaign, in the northern part of the country, for drama of high artistic quality. Its last season was crowned by the performance of the Brazilian play *Vestido de Noiva* by Nelson Rodriguez, one of the most widely discussed dramatists owing to the fact that his themes are nearly always based on the tyranny of sex.

THE MUNICIPAL THEATRE OF RIO DE JANEIRO

This national theatre provided the setting for the "National Arts Season" which embraced opera, ballet, symphony concerts and choral singing giving wide opportunities to Brazilian artists. The opera season has been distinguished by some brilliant performances by our players in the classical repertoire and also some new works such as *Amelia goes to the Ball* by Gian-Carlo Menotti. The audience particularly appreciated the modern style of these productions due, in large part, to free use of all the technical resources offered to today. In this way the young producer José Maria Monteiro gave new expression and new life to the classical *Guarani* of Carlos Gomes, which recounts the story of the heroic struggle of a Portuguese nobleman against tribes instigated to revolt by an adventurer.

Faust, which has not been to everyone's taste, was rejuvenated and freed from many of its conventions by the same José Maria Monteiro. Santa Rosa designed the settings for both these plays and also for *Cosi Fan Tutte* which the Wiesbaden Opera Company, under the able direction of Frank de Quell, performed in the purest Mozartian spirit. They also gave Humperdinck's *Hansel and Gretel*.

★

Amongst the Italian singers appearing in the traditional repertoire, distinguished performances were given by Italo Tajo, bass, in *The Kovantchina* and Giuseppe Tadei, baritone, in *Falstaff*. Our "corps de ballet" was also given great attention and presented a long season of ballets including some of the most famous and well-known ones, sometimes starring dancers of international repute such as Violetta Elvin, Maria Tallchieff and André Eglevsky, Nora Kovach and Istvan Ravosky. But the outstanding event was the visit of Leonide Massine. The famous choreographer presented three ballets: *Le Tricorne* (Manuel de Falla), *Gaîté Parisienne* (Offenbach) and *Hino à Beleza* (Mignone) inspired by Baudelaire's poem, *L'Hymne à la Beauté*.

THE PRIZES AWARDED IN 1955

Prizes amounting to 50,000 cruzeiros were awarded to those who particularly distinguished themselves in 1955, by the Municipal authorities of the Federal District.

The prize for the best comedy was won by José Wanderley and Mario Lago for *O Golpe* which tells the sorry tale of a poor composer who offers to take the place, at the trial, of a rich man who has caused an automobile accident in which a young girl was killed. Needless to say, all is discovered in the end.

For drama the honours went to *Santa Marta Fabril* by Abilio Pereira de Almeida. This tells the story of the financial and moral downfall of an austere and powerful family during an economic crisis. The play, set in Sâo Paulo, caused a scandal as many eminent members of society could be recognised in it. The producers of these two plays, Mario Brasini and Adolfo Celi, respectively carried off the prizes in their class.

The prizes for the best settings went, for drama, to Santa Rosa for the décor for *Vestido de Noiva*, and for comedy to Lauro Lessa for *S. Exc. em 26 Poses* (His Excellency in 26 Poses) a satiric play based on the life of a Minister of State.

THOMAS SANTA ROSA

✶ ✶

FRANCE

EVEN though events are distracting our thoughts away from them for the time being, mention should be made—as a reminder—of the festivals and their growing importance throughout France. Now the monumental sites of Avignon, Angers, Arras, Blois, St. Malo and Sarlat, besides the Roman amphitheatres at Lyon or at Vaison-la-Romaine, have become real theatres where sometimes the finest of our dramatic art is produced. This geographical development is a good thing, but requires the greatest attention on the part of those responsible to ensure that the annual theatre festivals keep their prestige of quality in the opinion of the public.

The beginning of the 1956-57 season in Paris proved economically difficult. Complete success or immediate failure, there were rarely any half-measures.

Success of star players with Yvonne Printemps and Pierre Fresnay in their production of *Voyage à Turin* (Journey to Turin) by André Lang at La Michodière; success of a team with *Requiem for a Nun*, a work by Faulkner which Albert Camus adapted and produced at the Mathurins.

Collective success, too, by the Jacques Fabbri company, which gave an enjoyable interpretation of *Misère et Noblesse* (Misery and Nobility) by the Neapolitan, Scarpetta. The Fabbri company inaugurated the "Théâtre d'Aujourd'hui", located in the recently built theatre of the "Alliance Française." The "Théâtre d'Aujourd'hui", which aims at assisting dramatists and producers of the new generation to express themselves, should be able to bring together the most interesting activities of young companies, until now scattered throughout Paris and consequently unable to group together the interested public which would support their effort. The principle is that each company is entitled to a limited series of trial productions which if successful may be transferred to open normally at another theatre such as the Madeleine, where Benoît-Léon Deutsch welcomed *Misère et Noblesse*.

Several first plays have been produced (*Les Étendards du Roi* by Costa du Rels, a drama of the

Cacilda Becker dans *Maria Stuart*, Schiller. M : Z. Ziembinski. D : Mario Francini. Théâtre Brésilien de Comédie, 1955.

baryton Giuseppe Taddei (dans *Falstaff*). Notre corps de ballet a été l'objet de soins tout particuliers, et il a présenté durant une longue saison des œuvres maîtresses du grand répertoire, avec le concours parfois, d'artistes étrangers comme Violetta Elvin, Maria Tallchieff et André Eglevsky, Nora Kovach et Istvan Ravosky. Mais le clou de la saison a été la visite de Leonide Massine. Le grand chorégraphe a créé trois ballets importants : *Le Tricorne* de Manuel de Falla, *Gaîté Parisienne* d'Offenbach et *Hino à Beleza* de Mignone, inspiré du poème de Baudelaire, *L'Hymne à la Beauté*.

Prix 1955

La Municipalité du District Fédéral a distribué aux artistes qui se sont particulièrement distingués en 1955 des récompenses pour un montant total de 50.000 cruzeiros. José Wanderley et Mario Lago ont obtenu le prix de la meilleure comédie pour *O Golpe*, histoire rocambolesque d'un compositeur (pauvre) qui accepte de remplacer devant la justice le responsable (riche) d'un accident d'auto où a péri une jeune fille. Bien entendu, tout finit par se savoir.

Pour le drame, la palme revint à *Santa Marta Fabril* d'Abilio Pereira de Almeida. *La Fabrique des Santa Marta* nous conte la déchéance financière et morale d'une austère et puissante famille lors d'une grave crise économique. La pièce, qui se situe à São Paulo, a fait scandale, nombre de personnes de la bonne société s'y étant reconnues. Aux metteurs en scène respectifs des deux pièces précitées, Mario Brasini et Adolfo Celi, ont été décernés les prix attachés à leur catégorie.

Les lauréats décorateurs furent, pour le drame, Santa Rosa (avec *Vestido de Noiva*) et pour la comédie, Lauro Lessa, acec *S. Ex. em 26 Poses* (Son Excellence en 26 Poses), pièce satirique sur la vie d'un Ministre d'État.

THOMAS SANTA ROSA

FRANCE

MEME si l'actualité nous en éloigne maintenant, il ne faut pas oublier de faire mention — pour mémoire — des festivals et de l'importance qu'ils prennent de plus en plus à travers la France. Désormais, les sites monumentaux d'Avignon, Angers, Arras, Blois, Saint-Malo, Sarlat, à côté des amphithéâtres romains de Lyon ou de Vaison-la-Romaine, sont devenus de véritables théâtres où se manifeste parfois le meilleur de notre art dramatique. Mais si ce développement géographique est heureux, il réclame la plus grande exigence des responsables, pour que les fêtes annuelles du théâtre gardent auprès du public le prestige de la qualité.

Le début de la saison parisienne 1956-57 s'est avéré économiquement difficile. Grands succès ou échecs immédiats, il n'y a guère eu de demi-mesure.

Succès de comédiens vedettes avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay, créateurs à La Michodière du *Voyage à Turin* d'André Lang; succès d'une équipe avec *Requiem pour une Nonne*, l'œuvre de Faulkner qu'Albert Camus a adaptée et mise en scène aux Mathurins.

Succès collectif aussi que celui de la Compagnie Jacques Fabbri, interprète savoureuse de *Misère et Noblesse* du napolitain Scarpetta. La Compagnie Fabbri a inauguré le Théâtre d'Aujourd'hui, installé dans la salle de spectacles de l'Alliance Française récemment édifiée.

Le Théâtre d'Aujourd'hui, qui a l'ambition d'aider les auteurs et animateurs de la nouvelle génération à s'exprimer, doit pouvoir réunir les entreprises les plus intéressantes des jeunes compagnies dispersées jusqu'ici à travers Paris et, par là même, incapables de grouper le public curieux qui soutiendrait leur effort. Le principe en est que chaque compagnie a droit à une série limitée de représentations d'essai, après quoi son succès peut lui permettre une carrière normale sur un autre théâtre, comme celui de la Madeleine où Benoît-Léon Deutsch a accueilli *Misère et Noblesse*.

Plusieurs premières pièces ont été créées : (*Les Étendards du Roi* de Costa du Rels, drame sur les prêtres-ouvriers, au Vieux Colombier et au Théâtre Hébertot, a été la plus intéressante), mais aucune n'a révélé

Michel Auclair, Catherine Sellers et Marc Cassot dans *Requiem pour une Nonne*, William Faulkner (adapté par Albert Camus). M : A. Camus. D : Léonor Fini. Théâtre des Mathurins, Paris. 1956. P : Lipnitzki.

priest-workers, at the Vieux Colombier and at the Théâtre Hébertot, was the most interesting), but none has yet revealed an original personality.

Pleasing one-night *divertissements* such as *L'Or et la Paille* (Gold and Straw) by Barillet and Grédy at the Théâtre Michel or *Virginia* by Michel André at the Théâtre Daunou were an enviable success. The most original was perhaps *Irma la Douce*, a comedy in verse by the humorist Alexandre Breffort and the composer Marguerite Monnot, at the Théâtre Gramont. A witty and satirical story of a woman and her protector to which the author has given a humorous personal touch, endowing the woman with ingenuity and the man with traditional well-meaning and morality.

Némo, a fantasy by Alexandre Rivemale about Jules Verne which the Grenier-Hussenot company staged for its first appearance at the Théâtre Marigny, seemed somewhat uneven. *Brocéliande* by Henry de Montherlant, at the Comédie-Française, Salle Luxembourg, Julien Green's *L'Ombre* (The Shadow) at the Théâtre Antoine, Marcel Pagnol's *Fabien* at the Bouffes-Parisiens and *Le Miroir* by Armand Salacrou at the Ambassadors, were given various receptions, while the very violence of the criticisms of *Pauvre Bitos* (Poor Bitos), the new play by Jean Anouilh, stirred public opinion and made all Paris hurry to the Théâtre Montparnasse.

Salacrou gave *Une Femme trop Honnête* (A Too Honest Woman) a little later at the Théâtre Édouard VII, which is representative of an important aspect of his work, a kind of vaudeville or farce based on a serious theme, a theme dear to him which he had already used in *Histoire de Rire* (Too Funny for Words)—that of the deceit of adultery and the insincerity which underlies it.

Apart: a melodrama taken by Paul Achard from the novel by John Knittel, *Via Mala* at the Théâtre de l'Apollo.

The revivals—a selection from their repertoire at the Comédie Française (*Le Demi-Monde* by Alexandre Dumas the younger, *Amédée ou les Messieurs en Rang* by Jules Romains) or a return to established works (*La Petite Hutte*, by André Roussin at the Nouveautés, *Topaze* by Marcel Pagnol with the admirable Fernand Gravey at the Gymnase, *L'Hôtel du Libre Échange* by Feydeau with the Grenier-Hussenot company at the Marigny)—all met with success.

While André Barsacq opened with classical plays at the Atelier with Molière's *Les Fourberies de Scapin* and *Les Trente-Sept Sous de Monsieur Montaudoin* by Labiche, presented with intelligence and taste, the Comédie-Française paid traditional hommage to Molière with *Les Fâcheux* and *Les Fourberies de Scapin*, produced by Jacques Charon for the début of Robert Hirsch in the rôle of Scapin in which he excelled in humorous vein.

For his official opening at the Comédie-Française, Paul Meurisse gave a subtle interpretation of Shakespeare's *Coriolanus* with Jean Meyer producing.

On the "foreign" side, first and foremost there was Chekhov's *This Worthless Fellow Platonov*, a play which has never yet been performed in Russia, and which Jean Vilar and the T.N.P. produced in French in the adaptation by Pol Quentin at the Bordeaux Festival before putting it on again at the Palais de Chaillot as a powerful comico-tragic production.

Outstanding also for the French public was Ugo Betti's *La Reine et les Insurgés* (The Queen and the Rebels) with Edwige Feuillère at the Renaissance. *L'Abîme* (The Abyss) by Silvio Giovaninetti at the Théâtre Hebertot. Bernard Shaw's *Mrs Warren's Profession* adapted by Georges Neveux with Valentine Tessier, at the Athénée. Terence Rattigan's *The Sleeping Prince* adapted by Constance Colline at the Théâtre de la Madeleine, a Yeats play at the Théâtre de Poche, Emlyn Williams' *Night Must Fall* at the Théâtre Daunou, and Schiller's *Don Carlos* adapted by Charles Charras and well put over by the Raymond Hermantier company at the Vieux Colombier.

PAUL-LOUIS MIGNON

encore une personnalité originale.

De plaisants divertissements d'un soir comme *L'Or et la Paille* de Barillet et Grédy au Théâtre Michel ou *Virginie* de Michel André au Théâtre Daunou ont connu une réussite de bon aloi. Le plus original aura été une comédie à couplets de l'humoriste Alexandre Breffort et du compositeur Marguerite Monnot, *Irma la Douce*, au Théâtre Gramont. Histoire spirituellement satirique d'une « fille » et de son protecteur dont l'auteur a tiré un comique personnel en prêtant de l'ingénuité à la fille et à l'homme des sentiments et une morale traditionnels.

Némo, fantaisie d'Alexandre Rivemale sur le personnage de Jules Verne que la compagnie Grenier-Hussenot a montée pour ses débuts au Théâtre Marigny, a paru inégale. *Brocéliande* d'Henry de Montherlant, à la Comédie-Française, Salle Luxembourg, *L'Ombre* de Julien Green au Théâtre Antoine, *Fabien* de Marcel Pagnol aux Bouffes-Parisiens et *Le Miroir* d'Armand Salacrou aux Ambassadeurs, auront été diversement appréciés, cependant que la violence même des critiques de *Pauvre Bitos*, la nouvelle pièce de Jean Anouilh, a passionné l'opinion et fait courir tout Paris au Théâtre Montparnasse.

Salacrou a donné peu après *Une Femme trop Honnête* au Théâtre Édouard VII, œuvre représentative d'un aspect essentiel de son théâtre, sorte de vaudeville ou de farce sur un thème grave, un thème qui lui est cher et qu'il avait déjà traité dans *Histoire de Rire* notamment : celui du mensonge de l'adultère et de la mauvaise foi qu'il suppose.

A part : un mélo solide tiré par Paul Achard du roman de John Knittel, *Via Mala*, au Théâtre de l'Apollo.

Les reprises — illustration du répertoire à la Comédie-Française (*Le Demi-Monde* d'Alexandre Dumas fils, *Amédée ou les Messieurs en Rang* de Jules Romains) ou recours à des ouvrages éprouvés (*La Petite Hutte* d'André Roussin aux Nouveautés, *Topaze* de Marcel Pagnol avec l'admirable Fernand Gravey au Gymnase, *L'Hôtel du Libre Échange* de Feydeau avec la compagnie Grenier-Hussenot à Marigny) ont renoué avec le succès.

Cependant qu'André Barsacq inaugurait des spectacles classiques à l'Atelier, avec *Les Fourberies de Scapin* de Molière et *Les Trente-Sept Sous de Monsieur Montaudoin* de Labiche, présentées avec beaucoup d'intelligence et de goût, la Comédie Française rendait traditionnellement hommage à Molière avec *Les Fâcheux* et *Les Fourberies de Scapin*, mis en scène par Jacques Charon pour les débuts de Robert Hirsch dans le rôle de Scapin où il s'est montré étourdissant de vi comique.

Pour ses débuts officiels à la Comédie-Française, Paul Meurisse, mis en scène par Jean Meyer, a donné une interprétation nuancée, tout intérieure, de *Coriolan* de Shakespeare.

Côté « étranger », ce fut d'abord et surtout *Ce Fou de Platonov*, œuvre encore jamais jouée en Russie de Tchekov que Jean Vilar et le T.N.P. ont créée en langue française dans l'adaptation de Pol Quentin au Festival de Bordeaux avant de la reprendre au Palais de Chaillot dans une représentation d'un relief comico-tragique puissant.

Révélation aussi pour le public français de *La Reine et les Insurgés* d'Ugo Betti avec Edwige Feuillère à la Renaissance. De Silvio Giovaninetti *L'Abîme* au Théâtre Hébertot. *La Profession de Madame Warren* de Bernard Shaw, adapté par Georges Neveux avec Valentine Tessier à l'Athénée. *Le Prince Endormi* de Terence Rattigan, adapté par Constance Colline au Théâtre de la Madeleine, un spectacle Yeats au Théâtre de Poche, *L'Homme qui se donnait la Comédie* d'Emlyn Williams au Théâtre Daunou, enfin *Don Carlos* de Schiller, adapté par Charles Charras et servi avec bonheur au Vieux Colombier par la compagnie Raymond Hermantier.

PAUL-LOUIS MIGNON

Misère et Noblesse, Scarpetta. M : Jacques Fabbri. D-C : Yves Faucheur. Théâtre de la Madeleine, Paris. 1956. P : Lipnitzki.

GERMANY

OPERA

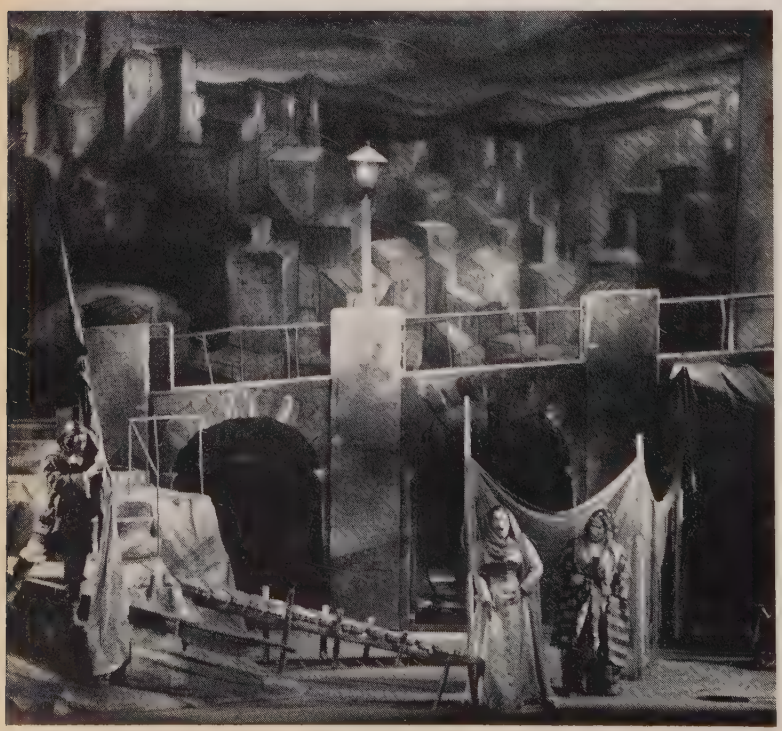
THE last two operatic seasons in Germany leave one with the impression of constant revival.

Revival and regeneration, which is particularly noticeable in the productions of Professor Carl Ebert who has directed the Municipal Opera Company in West Berlin since 1954. (It should also be mentioned that Professor Carl Ebert has just been nominated president of the German Centre of the I.T.I.). His production, for the Glyndebourne Opera Company, of Rossini's *La Cenerentola*, his success (shared with Jean-Pierre Ponnelle for the settings) with Mozart, the fascinating solutions which he finds for the production of grand opera (for instance the prisoners' choir scene in Verdi's *Nabucco* and the imposing final scene for *A Masked Ball*) are all proof of this. The settings for *A Masked Ball* by Caspar Neher also show this evolution in German operatic production and the desire to remain faithful to the spirit of the music. It is thus that Neher, yielding to the atmosphere suggested by the music of Verdi in *A Masked Ball* gives us complete Italian Baroque exuberance instead of the traditional North American setting demanded by the libretto. In the ballroom impressive flights of stairs offer extraordinary choreographical possibilities. Upon the death of Ricardo, the dancers freeze into striking immobility.

In Hamburg, Heinz Tietjen, who was appointed manager of the State Opera Company in the autumn of 1956, does not himself produce but is responsible for the composition and renewal of his troupe. His predecessor, Dr. Günther Rennert—a most dynamic producer, was revealed at his best in the works of Stravinsky and other modern composers. His feeling and lucidity are combined in productions which are characteristic of the spirit of our age. Rennert, although he renounced the directorship in 1955, still remained with the company as a producer. He has just staged the four parts of Wagner's *The Ring* cycle for which Helmut Jürgens' settings combine, in a very personal manner, the impulses of the Tietjen -Preetorius period and the style of "new Bayreuth".

Wieland Wagner, the originator of this style, and his younger brother Wolfgang Wagner, stirred opinion at the Bayreuth Festival in 1956 with a performance of *The Mastersingers* ruthlessly stripped of all the usual Nuremberg trimmings. This revolutionary producer who has restored the symbolic dramas of his grandfather to the living theatre of our day, makes *The Mastersingers*, usually played on a rather austere note, into a lively comedy where, in the second act, a German "Midsummer Night's Dream" is thronged with gnomes. Wieland Wagner has crystallised, so to speak, the theme in two worlds : one is the world of Christian faith which develops against a gold background before a mediaeval structure; the other is a pagan spectacle staged in an ancient amphitheatre. In this way he has freed this opera from the romantic associations of leaded, bottle-glass windows and the restriction produced by the reproduction of the narrow winding streets of Nuremberg.

It is interesting to observe how Wieland Wagner makes experiments on other stages with the style he discovered in Bayreuth. In Stuttgart, where he produced on several occasions. he transformed Gluck's *Orpheus and Eurydice* into a veritable scenic oratorio and also restored its original tragic ending. In Carl Orff's *Antigone*, where the expressive music rhythmically emphasises



Ein Maskenball (A Masked Ball - Le Bal Masqué), Verdi. M : Carl Ebert. D : Caspar Neher. Städtische Oper, Berlin. 1956. P : Heinz Köster.

ALLEMAGNE

THÉÂTRE LYRIQUE

LES deux dernières saisons d'opéra en Allemagne laissent l'impression d'un constant renouvellement.

Renouvellement, renaissance, particulièrement sensibles dans les mises en scène du prof. Carl Ebert, qui assume depuis 1954 la direction de l'Opéra municipal de Berlin-Ouest. (Signalons d'autre part que le prof. Carl Ebert vient d'être nommé à la présidence du Centre allemand de l'Institut International du Théâtre.) Sa mise en scène, pour la troupe de l'Opéra de Glyndebourne, de *La Cenerentola* de Rossini, ses réussites — qu'il partage avec Jean-Pierre Ponnelle pour les décors — dans Mozart, les solutions fascinantes qu'il propose dans la production du grand opéra (citons la scène du chœur des prisonniers dans *Nabucco* de Verdi et le grandiose tableau final du *Bal Masqué*), en sont autant de preuves. Les décors du *Bal Masqué*, qui sont de Caspar Neher, montrent bien aussi cette évolution de la mise en scène lyrique en Allemagne et cette volonté de rester fidèle à l'esprit de la musique. C'est ainsi que Neher, cédant à l'atmosphère suggérée par Verdi dans *Le Bal Masqué*, nous offre, plutôt que le décor nord-américain traditionnel que réclame le livret, toute l'exubérance du baroque italien. Dans la salle de bal, des escaliers monumentaux offrent la possibilité de surprenants déploiements chorégraphiques. A la mort de Riccardo, les danseurs, au passage du Destin, se figent dans une immobilité saisissante.

A Hambourg, Heinz Tietjen, nommé intendant de l'Opéra d'État à l'automne de 1956, ne fait pas de mise en scène, mais s'occupe de la composition et du renouvellement de sa troupe. Son prédécesseur, le Dr Günther Rennert, metteur en scène dynamique, s'est surtout mis en valeur dans des œuvres de Stravinsky et d'autres compositeurs modernes. Sa passion et sa lucidité s'unissent dans des réalisations caractéristiques de l'esprit de notre temps. Rennert, bien qu'il ait renoncé en 1955 à la direction de l'Opéra, y reste attaché comme metteur en scène. C'est ainsi qu'il vient d'y monter les quatre pièces du cycle *L'Anneau du Nibelung* de Wagner, pour lequel les décors de Helmut Jürgens combinent en un langage très personnel les impulsions de l'ère Tietjen-Preetorius et le style du nouveau Bayreuth.

Wieland Wagner, le créateur de ce style avec son plus jeune frère Wolfgang Wagner, a remué les esprits au Festival de Bayreuth 1956 par une présentation des *Maîtres Chanteurs* radicalement débarrassée des fioritures nurembergeoises. Ce metteur en scène révolutionnaire, qui a réinstallé les drames symboliques de son grand-père dans le théâtre vivant de notre temps, fait des *Maîtres Chanteurs*, joués jusqu'à présent dans une note plutôt austère, une comédie ailée où, au deuxième acte, des lutins peuplent un « songe d'une nuit d'été » allemand. Wieland Wagner a cristallisé l'action en deux mondes : l'un de foi chrétienne qui évolue sur fond d'or devant une charpente moyenâgeuse, et l'autre de fête païenne, devant des arènes antiques. C'est ainsi qu'il a libéré cet opéra du romantisme des vitraux en culs de bouteille et de la contrainte où le tenait la reproduction des ruelles tortueuses de Nuremberg.

Il est intéressant d'observer comment Wieland Wagner expérimente sur d'autres scènes le style qu'il a trouvé à Bayreuth. Engagé à plusieurs reprises à Stuttgart, il y a fait notamment de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck un véritable oratorio scénique, dont il rétablit par ailleurs le dénouement tragique original. Il semble avoir trouvé dans l'*Antigone* de Carl Orff, dont la musique expressive souligne rythmiquement le drame de Sophocle, une œuvre typiquement accordée à notre temps. Son mérite consiste moins peut-être dans la découverte de formules d'une valeur classique que dans la fièvre créatrice qu'engendrent ses recherches.

Irische Legende, Werner Egk. M : Günther Rennert. D : Caspar Neher. Hamburgische Staatsoper, Hamburg. 1955. P : Peyer.

the drama of Sophocles, he seems to have found a work particularly suited to our age. His merit lies less perhaps in the discovery of formulas of classic worth than in the creative fever engendered by his research.

It is not possible to review in this short account all operatic activities in Germany. Besides the State Bavarian Opera in Munich which maintains with distinction a conservative style under the direction of Rudolf Hartmann, there is the Frankfurt Theatre which rather specialises in opera which has a chorus. At the beginning of this season the "Deutsche Oper am Rhein" was inaugurated in the reconstructed theatres of Düsseldorf and Duisberg, and belongs to both cities.

Gravitating round these large theatres are a multitude of medium and small ones, some of which are capable of very good productions. The Essen Opera Company, for example, which champions contemporary music for which they have found an ingenious producer in the person of Dr. Hans Hartleb; the Wiesbaden State Opera Company which holds an important international festival of music in May each year; and the rebuilt opera house of Wuppertal recently inaugurated with an impressive performance of Hindemith's *Mathias the Painter*.

In contrast to this happy progerss in German operatic production which is strengthened by the success of performances in Paris, Edinburgh and Florence, there is the relative poverty of new works. We can only mention three of them. A year ago Günther Rennert produced *Pallas Athene Weint* (Pallas Athene weeps) by Ernst Krenek for the inauguration of the new Hamburg theatre, on an asymmetrical stage designed by Alfred Siercke where moveable walls suggested fragments of antique architecture. The action of the play takes place at the end of the Peloponnesian War at the moment when Athenian democracy is succombing to the military power of Sparta : Athens mourns her decline in a dodecaphonic melody of great simplicity. The ruthless style of Schönberg can be found in this work, and the musical language reveals a power of characterisation very rare in modern opera.

In contrast to this it is a mediaeval and demoniac world that is invoked by the producer Rennert, and the designer Neher, in Werner Egk's *Irish Legend* also at the Hamburg Theatre. The libretto is based on an Irish legend dramatised by Yeats. It concerns the sacrifice of the Countess Cathleen who, to save the people from famine, sells her soul to two demons in exchange for their help. But the angels wrest this prey from the demons. Egk mixes the most opposing styles, combines the primitive with the refined, and uses percussion for violent accents and aggressive rhythms.

König Hirsch (King Stag) by Hans Werner Henze, performed for the first time at the Berlin Festival in 1956 seems to open up new paths for the future. The libretto of Heinz von Cramer is taken from the fables of Gozzi. The composer, who is thirty years old and has lived in Italy since 1953, uses the technique of dodecaphony; in his expressionistic music, which is written with a sure dramatic instinct, one can hear echoes of his Italian experience. Each of his characters has remained a theatre character. The arias are conceived as a period of rest, where the plot is unravelled, the recitatives being composed with extreme care. For the production Professor Ebert engaged Leonard Steckel, a theatrical producer from Zürich. The entirely symbolic plot concerns a king who escapes from the persecutions of his tutor by assuming the form of a stag. Steckel has achieved the most fantastic and bizarre effects with this story; it is a fairy opera of the 20th century with a surrealist setting of colourful fantasy designed by Jean-Pierre Ponnelle.

INGVELDE MÜLLER

JAPAN

THE FIFTH INTERNATIONAL THEATRE MONTH IN JAPAN

TO enable groups not having their own theatres (and who were unable to find any to accommodate them in May) to participate in this event, the Fifth International Theatre Month was extended to include June. A total number of 105 troupes performed, the professional ones in Tokyo and the amateur companies throughout Japan. Nearly all types of play were presented: our three troupes of Kabuki, one puppet theatre called Bunraku, thirteen Noh troupes, four companies of modern drama such as Shimpa, twelve troupes of Shingeki, nineteen school plays, twelve plays for children, twenty-four amateur plays, eleven radio plays, four television and two musicals.

Even if all these events cannot be said to have reflected the noble ideas of Unesco, it helped a large public to understand what this organization means. Unesco has always upheld the Japanese Centre of the I.T.I. which organizes the International Theatre Month, in its efforts to promote non-professional drama. The Kabuki and Noh theatres presented old plays in a refined form. *The Woman Who Bit Off Her Own Tongue*, a new play for Kabuki, dramatized by Mrs. Fumi Enchi from the novel by Saisie Muro, was favourably received. The heroine is a wild woman living among brigands who is seeking love and motherhood in all its purity.

The contemporary foreign theatre was represented by Armand Salacrou's *Nights of Wrath* and *The Lenoir Archipelago*, Jean Anouilh's *Legend of Lovers*, Maxim Gorky's *The Last People* and Günther Weisenborn's *Zwei Engel steigen aus*.

The 50th anniversary of the death of Henrik Ibsen was commemorated this year, because of the influence this great Norwegian poet has had on the birth as well as the development of modern drama in Japan. A meeting in honour of Ibsen was held in the hall of the Maruzen (the oldest and largest book-store in Japan) at which speeches were given by Mr. Hersleb Vogt, Norwegian Minister in Tokyo and three survivors of the first Ibsen study

Il n'est pas possible de passer en revue dans ce bref aperçu toutes les scènes lyriques d'Allemagne. A côté de l'Opéra d'État bavarois à Munich, qui pratique avec distinction un style conservateur sous la direction de Rudolf Hartmann, il y a le grand théâtre de Francfort, qui accueille surtout l'opéra avec chœurs. L'« Opéra allemand du Rhin » (Deutsche Oper am Rhein), œuvre commune de deux villes, dans les théâtres reconstruits de Düsseldorf et de Duisbourg, fut inauguré au début de cette saison.

Autour de ces grandes maisons gravitent une multitude de scènes moyennes et plus petites, dont certaines sont capables de très bonnes prestations. Citons l'Opéra d'Essen, qui défend spécialement la littérature musicale contemporaine pour laquelle elle a trouvé un metteur en scène inventif en la personne du Dr Hans Hartleb; l'Opéra d'État de Wiesbaden, qui organise chaque année au mois de mai un remarquable festival international de musique, et l'opéra reconstruit de Wuppertal, inauguré récemment avec une impressionnante réalisation de *Mathias le Peintre* de Hindemith.

A cette heureuse évolution du spectacle lyrique en Allemagne, confirmée par le succès de représentations à Paris, à Edimbourg et à Florence, s'oppose la pauvreté relative des créations. Nous n'en citerons que trois. Il y a un an, Günther Rennert mettait en scène pour l'inauguration du nouveau théâtre de Hambourg *Pallas Athene weint* (Pallas Athéné pleure) de Ernst Krenek, sur un podium asymétrique conçu par Alfred Siercke où des parois mobiles suggéraient des fragments d'architecture antique. L'action se déroule à la fin de la guerre du Péloponnèse, au moment où la démocratie athénienne succombe sous la puissance militaire de Sparte; Athènes pleure son déclin dans une mélodie dodécaphonique d'une grande simplicité. La méthode impitoyable de Schönberg se retrouve dans cette œuvre dont le langage musical révèle un pouvoir de caractérisation fort rare dans l'opéra actuel.

C'est, par contre, un monde médiéval et démoniaque qu'évoquent le metteur en scène Rennert et le décorateur Neher dans *Irische Legende* de Werner Egk, également à l'Opéra de Hambourg. Le livret s'inspire de la légende populaire irlandaise de la comtesse Cathleen, portée au théâtre par Yeats. Il s'agit du sacrifice de cette femme qui, pour sauver le peuple de la famine, vend son âme à deux démons en échange de leur aide. Mais les anges arracheront cette proie aux démons. Egk mélange les styles les plus divers, combine le primitif et le raffiné, l'ostinato et le point d'orgue, et utilise la percussion pour des accents violents et d'un rythme agressif.

König Hirsch (Le Roi Cerf) de Hans Werner Henze, représenté pour la première fois au Festival de Berlin de 1956, semble ouvrir des voies sur l'avenir. Le livret de Heinz von Cramer est tiré de la féerie de Gozzi. Le compositeur, qui a trente ans et qui vit en Italie depuis 1953, s'inspire de la technique dodécaphonique; dans sa musique suggestive, écrite avec un sûr instinct dramatique, on perçoit les résonances de son expérience italienne. Chacun de ses personnages est resté un personnage de théâtre. Les arias sont conçus comme des temps de repos où l'action se dénoue, les récitatifs composés avec un soin extrême. Pour la mise en scène, le prof. Ebert avait engagé un metteur en scène de comédie de Zurich, Leonard Steckel. L'action, toute symbolique, est l'histoire d'un roi qui échappe aux persécutions de son gouverneur en prenant la forme d'un cerf. Steckel en a tiré des effets d'une bizarrerie fantastique : c'est l'opéra-féerie du XX^e siècle, dans des décors surréalistes d'une fantaisie colorée créés par Jean-Pierre Ponnelle.

INGVELDE MÜLLER

JAPON

LE V^e MOIS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

AFIN de permettre aux troupes ne possédant pas leur propre scène (et qui n'avaient pu trouver à se loger en mai) de participer au V^e Mois International du Théâtre, celui-ci fut prolongé jusqu'en juin. Cent cinq troupes au total se produisirent, les professionnelles à Tokyo, les scolaires et les amateurs en province. Presque tous les genres furent représentés : nos trois compagnies de Kabuki, les marionnettes Bunraku, treize groupes de Nôh, quatre ensembles de Shimpa, douze troupes de Shingeki, dix-neuf spectacles scolaires, douze représentations enfantines, vingt-quatre groupements d'amateurs, onze émissions radiophoniques, quatre de télévision et deux comédies musicales.

Même si toutes ces manifestations n'ont pas nécessairement reflété les nobles idées de l'Unesco, elles n'en ont pas moins familiarisé un large public avec cet organisme. Ce dernier en tous cas a soutenu le Centre japonais de l'I.I.T., organisateur du Mois International, dans ses efforts pour promouvoir le théâtre non professionnel.

Les théâtres de Kabuki et de Nôh présentèrent d'anciennes pièces au style raffiné. *La Femme qui se coupa la Langue*, adaptation nouvelle pour le Kabuki par M^me Fumi Enchi d'un roman de Saisei Muro reçut un accueil favorable. L'héroïne en est une sauvageonne vivant parmi des brigands et qui cherche à découvrir l'amour et la maternité dans toute leur pureté.

Le théâtre étranger contemporain fut notamment représenté par *Les Nuits de la Colère* et *L'Archipel Lenoir* de Salacrou, *Eurydice* d'Anouilh, *Les Bas-Fonds* de Gorki et *Zwei Engel Steigen aus* de Günther Weisenborn.

Le 50^e anniversaire de la mort d'Henrik Ibsen fut commémoré avec éclat, en raison de l'influence qu'eut le grand auteur norvégien sur la naissance et le développement du drame moderne au Japon. Une séance d'hommage lui fut consacrée dans la salle du Maruzen (la plus ancienne et la plus importante librairie étrangère au Japon), avec le concours de M. Vogt, ministre de Norvège et de trois survivants du

Kabuki Dance - Ballet Kabuki.
Fugimusume (Wisteria Maiden — La Jeune Fille aux Glycines). Kikugoro Troupe. Kabuki-za Theatre.5th International Month, Tokyo. 1956.

group organized fifty years ago—Mr. Hakucho Masamune, the novelist, Mr. Kunio Yanagida, a leading scholar and Mr. Cho Maeda, a translator. The old silent film of Ibsen's *Wild Duck* featuring Werner Krauss was shown at this meeting before a large and enthusiastic audience which included many young people. Two other meetings devoted to American and English drama respectively, were held in the same hall.

Finally a travelling exhibition was devoted in part to Ibsen, in part to some fine photographs of plays recently produced in England, France, Germany, America, Australia and so on.

The Japanese Centre has thus shown that it is possible to make an annual occurrence of an event which so admirably serves the aims of the International Theatre Institute.

KIHACHI KITAMURA

UNITED KINGDOM

SINCE I wrote last there have been only two plays to match the success of *Under Milk Wood*. Dylan Thomas's "play for voices", at the New Theatre, has confounded those —and a year or so ago I might have been among them—who swore that it was meant only for sound-radio.

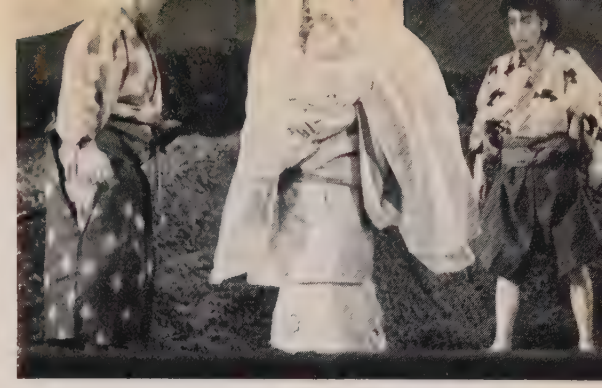
The little Welsh town, between one midnight and the next, comes to flashing life upon the stage: a day in mosaic, a town's morning, noon, and night, its people's speech and their thoughts. The stage needs Dylan Thomas's special glow. This has reached us, under the direction of Douglas Cleverdon and Edward Burnham. The play is spoken by a cast that does not fuss or fumble, and staged in a multiple setting of niche and cranny that is surprisingly workable. There are nearly seventy characters in all: Thomas created them with prodigal pleasure—his old sea-captain, prying postman, facetious butcher, minister and maidservant and eccentric: the work of a poet who was also a redoubtable humorist and a shrewd observer.

Another exciting première was that of Arthur Miller's *A View from the Bridge* at the Comedy Theatre. The Lord Chamberlain had banned the presentation of this in a public theatre; but the New Watergate Club, establishing itself in the heart of the West End, has been able to stage Miller's play in a club production (tickets sold only to members, who pay a club fee of five shillings a year). The response has been remarkable. The play settled at once to a run. It is, very simply, a piece of strong drama that ends in the kind of hurlyburly Peter Brook produces better than anyone on the stage. For most of the night Anthony Quayle acts with real feeling as an obstinate, inarticulate Brooklyn longshoreman, overcome by a possessive love for his niece. Mary Ure is the niece; she has done nothing better on the stage. Arthur Miller has said that the play is designed "to strike a particular note of astonishment at the way in which, and the reasons for which, a man will endanger and risk and lose his very life." In performance the note was struck firmly and straightforwardly.

More recently, London has responded, as it should, to *The Diary of Anne Frank* (Phœnix), which two American dramatists, Frances Goodrich and Albert Hackett, have made from "The Diary of a Young Girl." It is the true story of eight Jewish refugees hidden from the Gestapo for two years in an attic among the roofs of Amsterdam. All the while we know that the Gestapo must find them in the end, and, for the imaginative, it is a night of waiting for the hammering upon the door that will mean the horrors of Belsen and Auschwitz. The Gestapo men never appear, but their name is a shadow upon the play. It is a most sincere piece, never cheapened; and we are grateful for the acting of Perlita Neilson as Anne, human, self-willed, courageous, and George Voskovec as her patient father, in a production by Frith Banbury that never goes wrong.

The best of the other plays has been *Who Cares?* (Fortune). A new dramatist, Leo Lehman, shows how a gentle, remote Professor in a Southern English University is brought to understand at last what he had not comprehended before, the true agony of life in a slave-state, and the meaning of the words "suffering" and "freedom". He is made to understand by the visit to his home of a young refugee, son of a former colleague who had been done to death. Alec Clunes as the Professor, and Denholm Elliott as the refugee, act with feeling in a production by Basil Dean. The play is marred only by the author's failure to animate his two women characters. It is here that Mr. Lehman's play goes askew; but the better part of his play is good and honest indeed.

Other excellent work has been in revivals: one of *The Doctor's Dilemma* (Saville), with Michael Hordern enjoying himself as the specialist whose speech is a "perpetual anthem"; another of *The Devil's*



The Woman who bit off her own Tongue
La Femme qui se coupa la Langue
Saisei Muro - Fumi Enchi. Kikugoro Troupe. Kabuki-za Theatre. 5th International Theatre Month, Tokyo. 1956.

premier « groupe d'études Ibsen » mis sur pied il y a cinquante ans : le romancier Hakucho Masamune, un érudit, M. Kunio Yanagida et un traducteur, M. Cho Maeda. La projection du *Canard Sauvage*, film muet interprété par Werner Krauss, illustra cette réunion que suivit avec ferveur un public nombreux, composé pour une bonne part de jeunes. Deux autres séances consacrées respectivement aux théâtres américain et anglais eurent lieu dans le même local.

Enfin une exposition itinérante fut consacrée partie à Ibsen, partie à de belles photographies de pièces récemment montées, notamment, en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne, en Amérique, en Australie...

Le Centre japonais a ainsi démontré qu'il était possible de rendre annuelle une manifestation qui sert au mieux les objectifs de l'Institut International du Théâtre.

KIHACHI KITAMURA

ROYAUME-UNI

DEUX pièces seulement ont pu, depuis ma dernière chronique, prendre rang à côté de *Under Milk Wood*. Cette pièce radiophonique de Dylan Thomas, au New Theatre, a confondu ceux — et j'en ai peut-être été, il y a un an ou deux — qui prétendaient qu'elle ne s'adapterait pas au théâtre.

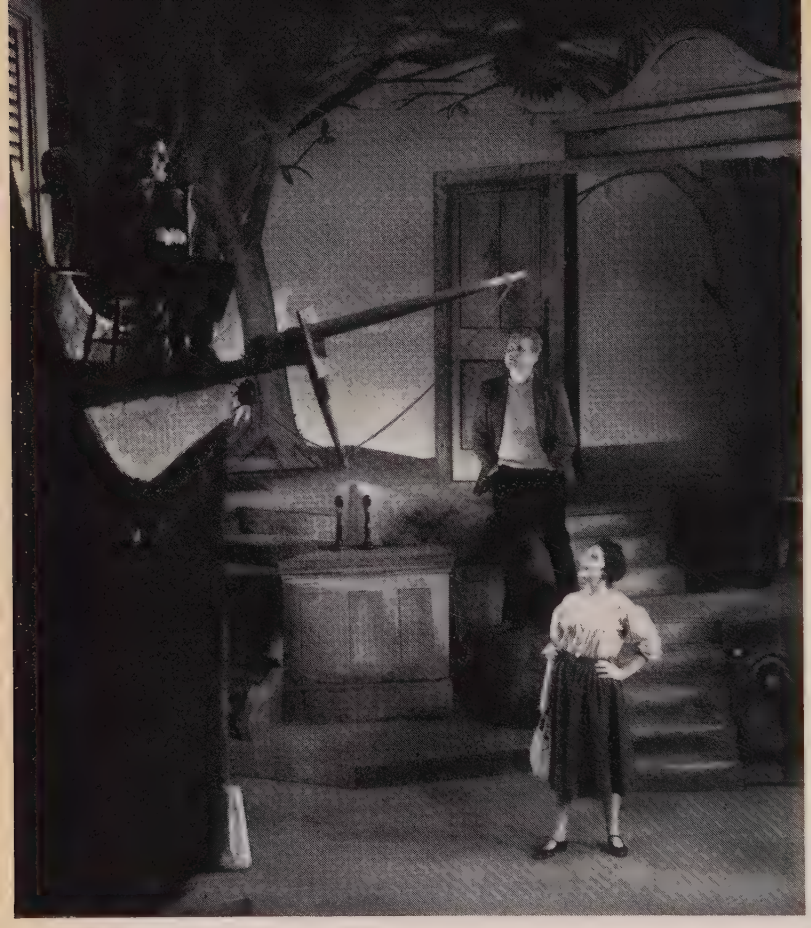
Les projecteurs sont braqués, d'une nuit à la suivante, sur une petite ville galloise; action en mosaïque que composent, un matin, un midi et un soir, les faits et gestes des habitants. Notre scène a besoin de l'éclat particulier d'un Dylan Thomas. C'est une chose frappante dans la réalisation de Douglas Cleverdon et Edward Burnham. L'interprétation est adroite et juste, dans un décor multiple à niches et à recoins qui se prête étonnamment au jeu. Il y a près de soixante-dix personnages en tout. Thomas les a créés avec une joyeuse abondance : son vieux capitaine, son facteur curieux, son boucher facétieux, le pasteur, la servante et l'original. C'est l'œuvre d'un poète doublé d'un redoutable humoriste et d'un observateur acéré.

Autre première intéressante : celle de *A View from the Bridge* (Une Vue du Pont) d'Arthur Miller au Comedy Theatre. La censure en avait interdit la représentation, mais le New Watergate Club, établi au cœur du West End, l'a présentée pour des séances « privées » (les places ne sont vendues qu'aux membres du club, qui paient un droit d'inscription de cinq shillings par an). La réaction fut excellente : du premier coup, la pièce connut le succès. C'est, très simplement, un morceau de drame puissant, s'achevant dans cette sorte de tohu-bohu où Peter Brook réussit mieux que quiconque. Anthony Quayle joue avec justesse le rôle d'un docker de Brooklyn têtu, tout d'une pièce, submergé par son amour pour sa nièce. Cette nièce, c'est Mary Ure; elle n'a rien fait de meilleur sur scène. Arthur Miller a dit que la pièce était destinée « à frapper de stupéfaction, au spectacle des raisons qui peuvent mener un homme à compromettre sa vie, à la jouer et à la perdre ». La représentation atteignait ce but sans une faiblesse.

Plus récemment, Londres a accueilli, comme il se devait, *The Diary of Anne Frank* (Le Journal d'Anne Frank) au Phoenix, que deux dramaturges américains, Frances Goodrich et Albert Hackett, ont tiré du *Journal d'une Jeune Fille*. C'est l'histoire véridique de huit réfugiés juifs qui, traqués par la Gestapo, se cachent pendant deux ans dans un grenier parmi les toits d'Amsterdam. Nous ne cessons de savoir que la Gestapo les trouvera et le spectateur imaginatif attend, tout au long de la soirée, les coups à la porte qui annonceront les horreurs de Belsen et d'Auschwitz. Les hommes de la Gestapo n'apparaissent jamais, mais leur ombre plane sur la pièce. C'est une œuvre sincère, sans aucune concession; et il faut remercier Perlita Neilson pour son interprétation d'Anne, humaine, consciente, courageuse, et George Voskovec pour celle du père déchiré. La mise en scène de Frith Banbury va droit au but.

La meilleure des autres pièces a été *Who Cares?* (Qui s'en soucie?) au Fortune. Un nouveau dramaturge, Leo Lehman, montre comment un aimable professeur d'une Université anglaise du Sud est finalement amené à comprendre ce qui lui a toujours échappé: la véritable agonie de la vie dans un état-esclave, et le sens des mots « souffrance » et « liberté ». Cette révélation lui vient de la visite d'un jeune réfugié, fils d'un de ses anciens collègues qui a été conduit à la mort. Alec Clunes dans le Professeur, et Denholm Elliott dans le réfugié, jouent avec sentiment dans une mise en scène de Basil Dean. La pièce n'est gâtée que par l'impuissance de l'auteur à faire vivre ses personnages féminins. C'est là où elle achoppe; mais la plus grande partie en est réellement très bonne.

Excellent travail aussi dans les reprises : celle du *Dilemme du Docteur* avec Michael Hordern, s'amusant



Under Milkwood, Dylan Thomas. M : Douglas Cleverdon - Edward Burnham. D : Michael Trangmar. New Theatre, London. 1956. P : Angus McBean.

Disciple (Winter Garden) in which Tyrone Power acted Dudgeon with a free swagger, and Noël Willman, the producer, could cope with "gentlemanly Johnny Burgoyne". There have been two Restoration comedies. Unlike most of my colleagues, I preferred John Clements's revival of *The Way of the World* (Saville) to George Devine's of *The Country Wife* (Royal Court), not merely because Congreve is the wittier dramatist, but because I found pleasant finesse in the interplaying of Kay Hammond and John Clements as Millamant and Mirabell. Generally, there were bad notices—some of which I put down to unconscious exasperation with Congreve's plot. The Wycherley was done ably at the Court, but not much may linger.

Shakespeare had only a moderate winter, though the Old Vic was lucky in the performances of Barbara Jefford, especially as Imogen and Portia. She is a Shakespearean actress in danger of being undervalued.

Among other plays, Brecht's *The Good Woman of Setzuan*—except for its central performance by Peggy Ashcroft—was a dire failure at the Royal Court; *Fanny* (Drury Lane) was a singularly tedious musical comedy, based on Marcel Pagnol's characters; and Noel Coward's *Nude with Violin* (Globe) though not without its witty lines, proved to be light comedy sustained only by the suavity, timing, and technical address of Sir John Gielgud. We welcomed an unpretentious and neat light comedy by Margaret and Hugh Williams, *Plaintiff in a Pretty Hat* (Duchess), and two amusing pieces of nonsense by Eugene Ionesco, *The Bald Prima Donna* and *The New Tenant* (Arts). In the provinces Lance Sieveking, at the Birmingham Repertory, provided the best version of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* yet staged; and Miles Malleson, at the Bristol Old Vic, produced his own admirable version of *The Misanthrope* (called *The Slave of Truth*), followed by *Sganarelle* (in which he appeared himself with joyful effect).

Finally, the very end of an article is no real place is which to salute our distinguished visitors, the Renaud-Barrault company. Their season at the Palace had the most appreciative welcome imaginable and we are not likely to forget *Christophe Colomb*, with the signs and wonders on its great white sail; the frolic of the old farce, *Occupe-toi d'Amélie*, which was visited by the Queen; and Giraudoux's *Intermezzo*.

J. C. TREWIN

UNITED STATES

THE first third of the 1956-57 season in New York was disappointing, with one important exception. Jose Quintero's American production of the late Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night* turned out to be a triumph. Produced with deliberate avoidance of the theatrical tricks O'Neill always objected to in performance of his scripts, this personal testament was hailed as a masterpiece. Fredric March's drink-sodden performance as the father was also the finest and most disciplined of his careeer. Though the play was written 16 years ago and is set 35 years ago it remains a magnificent demonstration of all the forces that both unite and tear apart the American family.

Other American playwrights were remarkably unsuccessful. N. Ri

Robert Helpmann and Barbara Jefford in *The Merchant of Venice*, Shakespeare. M : Michael Benthall. C : Loudon Sainthill. Old Vic Company, London. 1956. P : Pamela Chandler.

dans le rôle du spécialiste dont le discours est une « perpétuelle antienne »; celle du *Disciple du Diable* (Winter Garden), dans lequel Tyrone Power jouait Dudgeon avec crânerie et désinvolture, et où Noël Willman, le metteur en scène, se mettait à la hauteur du général Johny Burgoyne. Celles enfin de deux comédies de la Restauration. A l'inverse de beaucoup de mes confrères, j'ai préféré la reprise par John Clements de *The Way of the World* (Congreve) au Saville, à celle par George Devine de *The Country Wife* (Wycherley) au Royal Court; ce n'est pas seulement parce que Congreve est l'auteur le plus spirituel, mais aussi parce que j'ai trouvé le jeu conjugué de Kay Hammond et de John Clements dans Millamont et Mirabell d'une finesse fort plaisante. D'une manière générale, il y eut de mauvaises critiques, dont j'impute quelques-unes à l'exaspération inconsciente provoquée par l'intrigue de Congreve.

Saison calme pour Shakespeare malgré d'excellentes prestations, à l'Old Vic, de Barbara Jefford, spécialement heureuse dans Imogen et Portia. C'est là une actrice shakespearienne qui court le risque de se voir sous-estimer.

Pour le reste, *La Bonne Ame de Se-Tchouan* de Brecht, excepté pour l'interprétation centrale de Peggy Ashcroft, a connu un échec cruel au Royal Court; *Fanny* (Drury Lane) est une comédie musicale singulièrement ennuyeuse, construite sur les personnages de Marcel Pagnol; et *Nude with Violin* (Globe) de Noel Coward parut, malgré quelques moments drôles, soutenue uniquement par l'habileté, le savoir-faire et l'adresse technique de Sir John Gielgud. Nous avons vu encore, au Duchess, une comédie légère sans prétention de Margaret et Hugh Williams, *Plaintiff in a Pretty Hat* (La Plaignante au joli Chapeau) et, au Arts, deux amusantes pièces absurdes d'Eugène Ionesco, *La Cantatrice Chauve* et *Le Nouveau Locataire*. En province, Lance Sieveking, au Birmingham Repertory, a donné la meilleure version qu'on ait jamais montée de *Docteur Jekyll et Mr Hyde*; et Miles Malleson, au Bristol Old Vic, a monté son admirable adaptation du *Misanthrope* (sous le titre *L'Esclave de la Vérité*) et *Sganarelle*, qu'il interpréta lui-même avec bonheur.

*

L'extrême fin d'un article n'est certes pas la place qui convient pour rendre hommage à nos distingués visiteurs, la compagnie Renaud-Barrault. Leur saison au Palace a reçu le meilleur accueil imaginable; nous ne sommes pas près d'oublier *Christophe Colomb*, et sa grande voile blanche où s'inscrivent les signes du destin, l'entrain d'*Occupe-toi d'Amélie*, que vint voir la Reine, et l'*Intermezzo* de Giraudoux.

J. C. TREWIN

* *

ÉTATS-UNIS

A une exception près, le premier tiers de la saison 1956-57 à New-York fut décevant. La présentation américaine, par José Quintero de *Long Day's Journey Into Night* (Le long Voyage du Jour vers la Nuit) du regretté Eugène O'Neill, se révéla un triomphe. Évitant délibérément les artifices de théâtre auxquels O'Neill s'opposait toujours dans l'exécution de ses pièces, ce testament fut acclamé comme un chef-d'œuvre. L'interprétation que Fredric March y donne du père abruti par l'alcool est la meilleure et la plus disciplinée de sa carrière. Quoique la pièce, écrite voici 16 ans, se situe il y a 35 ans, elle reste un magnifique témoignage sur toutes les forces qui, à la fois, unissent et déchirent la famille américaine.

Peu de succès pour les autres

chard Nash's *Girls of Summer* attacked the American habit of escaping real relationships by subscribing to conventional Hollywood romantic patterns or by indulging in one-night stand sex contacts. The play was strangely incomplete and unsatisfying despite an electrifying performance by young Pat Hingle. Robert Alan Aurthur's *A Very Special Baby* dealt with a selfish father who attempts to keep his youngest son dependent upon him. The play had one tremendous scene in which the father ruthlessly humiliates his son. But the rest of the action is drowned in naturalistic detail. In *The Night of the Auk* Arch Oboler treats the biggest subject of our time, the destruction of the world by atomic war, and how mankind finds itself in a web of science and cynicism, money and hate. Unfortunately, the play, which takes place aboard a space-ship returning from the moon, is written in high-sounding Christopher Fry verse and lowers itself to events that are pathological and melodramatic.

Adaptation of books seem to be the rising trend in the American theatre. Yale Libbott went to work on Alan Paton's *Too Late the Phalarope* to produce a play that begins with a marvelous sensitivity to the white man's subconscious guilt about South African race relations, but which disintegrates into something shallower. On the lighter side, Jerome Lawrence and Robert E. Lee have put Dennis Patrick's *Auntie Mame* into a series of stage vignettes. Though the material is dramatically trite, Rosalind Russell adds a dimension of integrity in her characterization of the eccentric bonne vivante. In *The Happiest Millionaire*, Kyle Crichton's adaptation of his own biography of Cornelius Drexel Biddle, we watch another rugged individualist go through a series of only moderately amusing episodes. *The Loud Red Patrick*, a domestic comedy based on a book by Ruth McKenny, featured David Wayne and Arthur Kennedy and survived a tepid critical reception. Not so fortunate was Guy Bolton's adaptation of Henry James's *Wings of the Dove*. Despite a fiery performance by Betsy von Furstenberg, the play seemed a lampoon of 19th century dramaturgy.

In the musical field New York saw four new shows, each of which proved popular, though not terribly stimulating. *Candide*, a "comic operetta" by playwright Lillian Hellman, composer Leonard Bernstein, and poet Richard Wilbur provided an only occasionally interesting evening. Voltaire's target of optimistic metaphysical rationalization of events was abandoned and Candide became a heroic young man who, through a series of adventures, comes to realize that the world is corrupt. Tyrone Guthrie's staging tended to buffoon the operetta form itself rather than the subject matter. *Li'l Abner*, a musical version of Al Capp's famous satirical comic strip, featured some energetic dancing and some catchy tunes, but was unable to work up much of a story to involve the audience. *The Bells Are Ringing* began with the interesting notion of a kind-hearted girl who spreads happiness by bringing together the people she talked to on her telephone answering service. But this story soon dissolved into a conventional romance with mediocre songs and almost no dance opportunities. The show's saving grace was Judy Holliday who gives an amazing solo performance. Finally there was *Happy Hunting*, a bit of trite fluff about a Philadelphia widow who falls in love with the Pretender to the Spanish throne. It had the virtue of bringing the wonderfully relaxed Miss Merman back to Broadway after a six-year absence, but not much else.

The season was saved by some foreign visitors. Siobhan McKenna's St. Joan was the greatest dramatic performance seen here in many years. Before the audience's eyes she was nightly transformed from a homely Irish farm girl to a radiantly beautiful saint. Terence Rattigan's *Separate Tables* represented English-style theatre applied to real characters, and instantly caught on. Slightly less enthusiastically received, though also successful, was Douglas Home's *The Reluctant Debutante*. But a complete failure was Rattigan's completely artificial *The Sleeping Prince* with Michael Redgrave and Barbara Bel Geddes. English prestige gained from the acclaim given to the Old Vic Company. Though their production was old-fashioned in concept, most of the critics praised their high artistic standards, their articulated speech,

Bradford Dillman, Jason Robards, Florence Eldridge and Fredric March in *Long Day's Journey into Night*, Eugene O'Neill. M : José Quintero. D : David Hays. C : Motley. Helen Hayes Theatre, New York. 1956. P : Gjon Mili.

Candide, Lillian Hellman, Leonard Bernstein, Richard Willbur. M : Tyrone Guthrie. D : Oliver Smith. Martin Beck Theatre, New York. 1956. P : Friedman - Abeles.

auteurs dramatiques américains. *Girls of Summer* (Les Filles de l'Été) de N. Richard Nash attaque l'habitude américaine de s'aveugler sur es relations réelles en s'abandonnant aux conventions romantiques du ype d'Hollywood ou aux échanges exuels sans lendemain. La pièce parut étrangement inachevée, malgré le jeu électrisant de la jeune Pat Hingle. Dans *A Very Special Baby* (Un Bébé très Spécial), Robert Alan Aurthur nous présente un père goïste qui s'efforce de garder son plus jeune fils sous sa dépendance. Dans une scène saisissante, le père umilie impitoyablement son fils, nais le reste de l'action est noyé dans es détails naturalistes. *The Night of he Auk* (La Nuit du Pingouin) 'Arch Oboler traite le plus grand ujet de notre temps, la destruction u monde par la guerre atomique, nous montre l'humanité prise ans un tissu de science et de cyisme, d'argent et de haine. La ièce, qui se situe dans une fusée revenant de la lune, est malheureusement écrite en vers pompeux à la Christopher Fry et s'abaisse au mélodrame.

L'adaptation de romans se multiplie dans le théâtre américain. Yale Libbott a tiré de *Too Late the Phalarope* d'Alan Paton, une pièce qui, après avoir évoqué avec une merveilleuse sensibilité la culpabilité subconsciente de l'homme blanc quant aux relations raciales en Afrique du Sud, se désintègre en une action superficielle. Dans un genre plus léger, *Auntie Mame* (Tantine Mame) a inspiré à Jerome Lawrence et Robert E. Lee une série de tableautins. A ce sujet, banal au point de vue dramatique, Rosalind Russell ajoute un élément d'authenticité par sa peinture d'une bonne vivante excentrique. *The Happiest Millionaire* (Le plus Heureux des Millionnaires), adaptation par Kyle Crichton de sa propre biographie de Cornelius Drexel Biddle, nous présente un autre farouche individualiste traversant une série d'épisodes qui ne sont que modérément amusants. Avec David Wayne et Arthur Kennedy comme vedettes, *The Loud Red Patrick* (Le bruyant Patrick le Rouge) comédie d'intérieur fondée sur un livre de Ruth McKenny, a survécu à une tiède réception de la critique. L'adaptation par Guy Bolton de *Wings of the Dove* (Les Ailes de la Colombe) de Henry James fut moins heureuse. Malgré le jeu enflammé de Betsy von Furstenberg, la pièce parut une parodie du théâtre du dix-neuvième siècle.

Dans le domaine musical, New York vit quatre nouveaux spectacles qui tous plurent au public, sans être bien excitants. *Candide* qui bénéficie de la collaboration de Lillian Hellman, Leonard Bernstein et Richard Wilbur, fait passer une soirée intéressante par bribes. L'intention de Voltaire — la rationalisation optimiste des événements — est abandonnée et Candide devient un jeune

and their emotional fervor. *Cranks*, the four-man revue brought here from England was not understood by many of the critics, but those who saw the work as an application of surrealism and dadaism to the modern psyche hailed it as the best revue in many seasons.

In the growingly popular fields of dramatic readings, Sean O'Casey's autobiography, *Pictures in the Hallway*, was so successful that extra performances had to be scheduled.

In the field of American revivals, Helen Hayes scored a success with a comic and aggressive portrayal of Amanda in Tennessee William's *The Glass Menagerie*, and Louis Peterson's *Take a Giant Step* was well received off Broadway.

Two George Bernard Shaw revivals had a limited success. Charles Laughton's production of *Major Barbara* featured exciting scenic effects by Donald Oenslager, but his strangely detached style of performance decreased the play's effectiveness. Likewise Maurice Evans' glib, casual performance as King Magnus in *The Apple Cart* made the loquacious play remote.

HENRY HEWES

---

homme héroïque qu'une série d'aventures amène à comprendre que le monde est corrompu. La mise en scène de Tyrone Guthrie tend à parodier la forme de l'opérette plutôt que le sujet lui-même. *Li'l Abner*, version musicale du fameux feuilleton en images d'Al Capp, nous vaut certaines danses et certains airs entraînants, mais n'accroche guère le public. *The Bells Are Ringing* (Les Téléphones sonnent) a pour point de départ une idée intéressante : celle d'une jeune fille au grand cœur qui répand du bonheur en réunissant les gens que son service de standardiste lui fait connaître. L'histoire se réduit bientôt à une idylle conventionnelle avec accompagnement de chansons médiocres, mais peu ou pas de danses. Ce spectacle n'a été sauvé que par Judy Holliday qui exécute un remarquable solo. Enfin dans *Happy Hunting* (Heureuse Chasse), une veuve de Philadelphie tombe amoureuse du Prétendant au trône espagnol. Cette petite chose légère et assez banale n'a guère d'autre mérite que de ramener à Broadway, après six ans d'absence, une Ethel Merman merveilleusement détendue.

La saison a été sauvée par les étrangers. Il y a bien des années que l'on n'avait vu ici une interprétation de la qualité de la Ste Jeanne de Siobhan McKenna. De simple fille de ferme irlandaise, elle se transformait chaque soir sous les yeux de l'assistance en sainte à la beauté radieuse. *Separate Tables* (Tables Individuelles) de Terence Rattigan, dans le plus pur style anglais, avec des personnages vrais, obtint un succès immédiat. Reçue avec un tout petit peu moins d'enthousiasme, *The Reluctant Debutante* (L'hésitante Débutante) de Douglas Home, tint cependant l'affiche. Mais *The Sleeping Prince* (Le Prince Endormi), pièce complètement artificielle de Rattigan, avec Michael Redgrave et Barbara Bel Geddes, fut un four complet. Le prestige anglais remonte avec l'Old Vic. Quoique la présentation soit d'une conception surannée, la majorité des critiques loua les hautes qualités artistiques de ces acteurs, leur bonne articulation et la ferveur de leur émotion. Rares furent les critiques qui comprirent *Cranks* (Paradoxes), la revue à quatre personnages, mais ceux qui virent dans cette œuvre une application du surréalisme et du dadaïsme, la saluèrent comme la meilleure revue de bien des saisons.

Dans le champ de plus en plus populaire des lectures dramatiques, l'autobiographie de Sean O'Casey *Pictures in the Hallway* (Tableaux dans le Hall) eut un tel succès qu'il fallut organiser des séances supplémentaires.

Dans le domaine des reprises américaines, Helen Hayes remporta un succès avec sa peinture comique et agressive d'Amanda, dans *The Glass Menagerie* (La Ménagerie de Verre) de Tennessee Williams, et *Take a Giant Step* (Faites un Pas de Géant) de Louis Peterson eut le meilleur accueil hors Broadway.

Deux reprises de George Bernard Shaw eurent un succès limité. Le style étrangement détaché des interprètes de *Major Barbara*, présentée par Charles Laughton, nuisit à l'effet frappant de la pièce et aux remarquables effets scéniques de Donald Oenslager. De même, le jeu patelin, désinvolte de Maurice Evans en Roi Magnus dans *La Charrette à Pommes* fit paraître lointaine cette pièce loquace.

HENRY HEWES

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1956.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are: ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, avenue de l'Atlantique, Brussels, Belgium, (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium, (Business Manager).

2. The owner is : ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. MacGregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224 West 4th Street, New York 14, New York ; Robert M. MacGregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages, or other securities are: NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

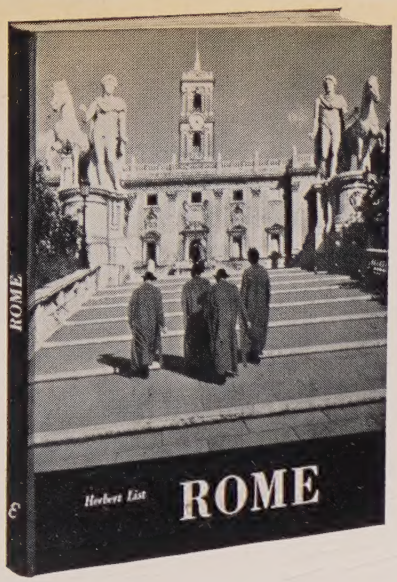
Sworn to and subscribed before me this 27 th day of September, 1956.

ROBERT M. MACGREGOR

IRVING KATZ, Commissioner of Deeds, City of New York. New York Clerk's No. 37, Registration No. 7K21. My commission expires May 17, 1957.

Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bruxelles, mars 1957

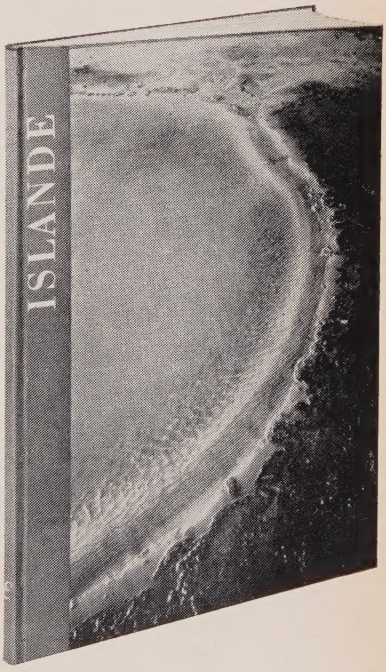


ROME

Illustrations de Herbert List
Introduction et commentaire des planches par
HANS MOLLIER

UN livre de plus sur Rome, sans doute, mais il éclipse tous ceux, qui le précédèrent tant par la beauté de ses illustrations que par la qualité de sa présentation

Un album, format 21,5×28 cm., 98 pages, 83 planches, en héliogravure, 2 quadrichromies, un plan. Prix cartonné : 2100 fr. français; 295 fr. belges



ISLANDE

Préface par Gunnar Gunnarsson
Introduction et commentaires de Sigurdur Thorarinsson
Photos de Helga Fietz et d'autres

L'ISLANDE est un des pays les plus rudes du monde, habité par des hommes rudes, mais passionnément attachés à leur petite patrie dont ils ont su faire une terre particulièrement hospitalière.

Un album, format 21,5×28 cm, 86 pages, 75 photos en blanc et noir en heliogravure, 14 planches en quadrichromie et deux cartes. Prix cartonné : 2.100 fr. français; 295 fr. belges.

AFRIQUE DU SUD

Texte et photos de Hanns Reich

L'AFRIQUE DU SUD est une terre tout en contrastes. Des mondes que semblent séparer des millénaires s'y côtoyent. Le livre de Hanns Reich en donne une synthèse brillante, tant par le texte que par l'image.

Un album, format 21,5×28 cm, 154 pages, 80 photos en blanc et noir en héliogravure, 3 quadrichromies, 2 cartes. Prix cartonné : 2.100 fr. français; 295 fr. belges.

ÉDITIONS ELSEVIER
PARIS — BRUXELLES
51, rue des Archives — 55, rue Royale

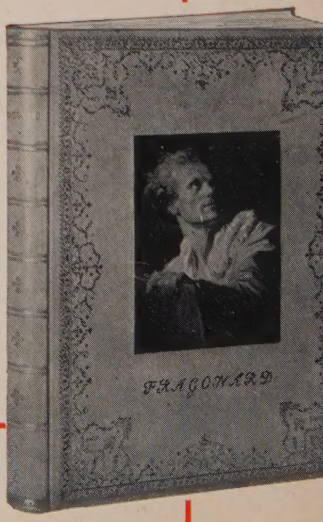
FRAGONARD

SA VIE ET SON ŒUVRE

par LOUIS REAU, de l'Institut

SANS négliger pour autant le plan d'illustration, qui est particulièrement abondant, ce livre s'applique avant tout à étudier Fragonard tant d'après les pièces d'archives et autres documents écrits que d'après le style des œuvres authentiques. Il situe d'abord la vie de l'artiste et nous donne ensuite un panorama aussi complet que possible de l'art de Fragonard. Un catalogue de l'œuvre du maître apporte à ce livre une documentation unique qui fera époque.

Un volume de 274 pages, format 24 × 31 cm, 140 illustrations dont 8 quadrichromies et de nombreuses planches en sanguine ou en bistre. Reliure de grand luxe sous jaquette en rhodoïd. Prix : 3.500 fr français - 495 fr belges.



Collection « Les Grands Peintres Français »

ÉDITIONS ELSEVIER